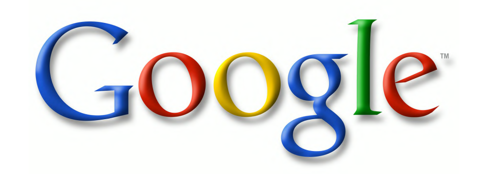
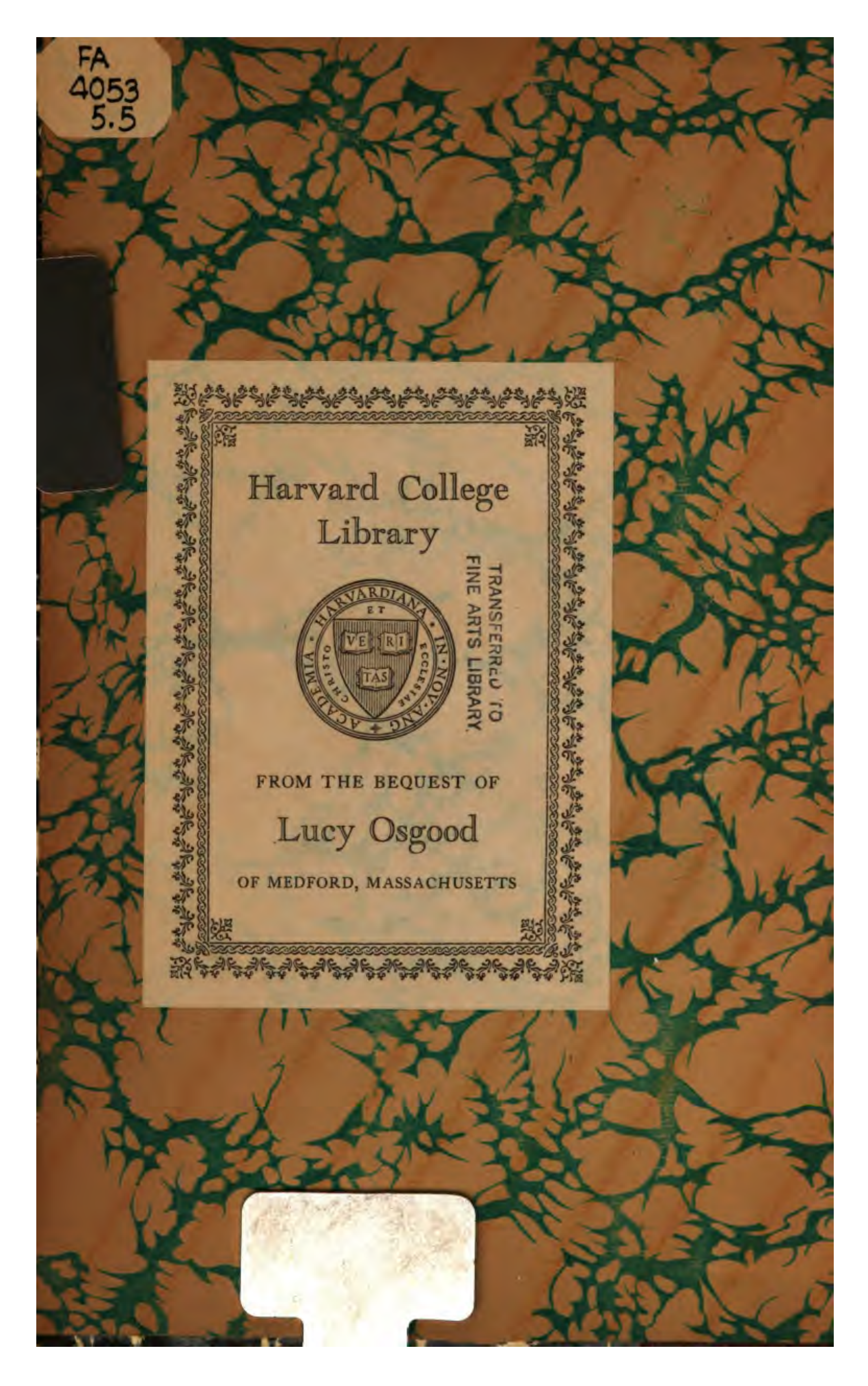




FA
4053
5.5
Harvard College
Library
HARVARDIANA
ET
VE RI
TAS
CHRISTO
ECCLESIAE
ACADEMIA · IN · NOV · ANG
TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY
FROM THE BEQUEST OF
Lucy Osgood
OF MEDFORD, MASSACHUSETTS





DE LA

PEINTURE FLAMANDE

ET HOLLANDAISE,

PAR

ALFRED MICHIELS.

TOME TROISIÈME.



Bruxelles,

LIBRAIRIE ANCIENNE ET MODERNE DE A. VANDALE.

30, RUE DES CARRIÈRES.

1846.

IMPRIMERIE DE WEISSENBRUCH PÈRE, IMP. DU ROI.

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

ET HOLLANDAISE.

HISTOIRE

DE

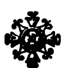
LA PEINTURE

FLAMANDE ET HOLLANDAISE,

PAR

ALFRED MICHIELS.

TOME TROISIÈME.



Bruxelles,

LIBRAIRIE ANCIENNE ET MODERNE DE A. VANDALE,

30, RUE DES CARRIÈRES,

1846.

LIVRE TROISIÈME.

ÉCOLES DU SEIZIÈME SIÈCLE.

Il faut que les peuples, comme les individus, soient heureux. Le malheur est semblable à la flamme dans laquelle chantent les captifs indiens : il étouffe bientôt l'harmonie douloureuse qu'il a fait naître. Le bonheur, soleil du monde moral, anime, égaie, embellit tout de sa lumière ; c'est à ses rayons que s'allume le génie.

CHAPITRE PREMIER.

Naissance de Charles-Quint dans la ville de Gand. — Etat des Pays-Bas : prospérité d'Anvers, de Malines et de Bruxelles. — Corporation de St. Luc, à Anvers. — Biographie de Quinten Matsys; description de sa manière et de ses tableaux.

Le 25 février de l'année 1500, il y avait fête au palais nommé *la Cour du Prince*, dans la commune gantoise. Le son des violes, des hautbois et des sacquebutes agitait les vitraux de la grande salle, couronnée d'une charpente immense, profonde et compliquée, semblable à celles de l'Angleterre et à celle du bâtiment où se réunissent les États-Généraux en Hollande. Philippe-le-Beau et Jeanne de

Castille animaient de leur présence le gala qu'ils donnaient : la princesse était grosse et voisine de ses couches, mais somptueusement parée. Tandis que la foule se réjouissait, elle quitta la pièce sans être suivie et gagna une tourelle, qui donnait sur les fossés pleins d'eau : là, dans le coin d'une chambre plus grande, se trouvait un endroit destiné à de secrets usages. L'archiduchesse y fut prise du mal d'enfant. Les dames ne la voyant pas revenir, la cherchèrent, la secoururent et l'aidèrent à mettre au jour un monarque. Le prince, qui naissait d'une manière si étrange, si soudaine, était le fameux Charles-Quint. En 1835, la tourelle existait encore [1]. La ville déploya une pompe extraordinaire pour célébrer cet événement : le sort de la Belgique, menacée des plus grandes catastrophes par la violence de Charles-le-Téméraire et par la mort précoce de sa fille, semblait se raffermir et donner de nouvelles espérances. Sous la main énergique d'un homme, les Pays-Bas pourraient continuer à vivre unis et indépendants des nations voisines : la Néerlande était comme un arbre que la hache a blessé, mais qui ferme sa blessure et se pavoise de fleurs. Depuis lors elle a toujours été fière d'avoir vu naitre le prince le plus puissant et le plus habile du xvi[e] siècle. Son attente fut tristement déjouée : la grandeur

[1] Voyez dans le *Messager des Sciences et des Arts*, année 1841, page 36, un article de M. Van Lokeren.

que Charles-Quint dut aux circonstances et à la nature, devint pour elle une source de malheurs. Elle fut un des anneaux de cette chaine odieuse par laquelle le destin entraîna la nation vers l'abyme, comme le diable, sur le portail de nos vieilles églises, tire les damnés vers l'enfer.

Mais ces fâcheuses conséquences ne se produisirent que plus tard, sous l'opiniâtre Philippe II et sous la domination autrichienne. Tant que l'Empereur vécut, les Pays-Bas conservèrent leur opulence, leur industrie, leur commerce et leurs beaux-arts. Une abondante génération de peintres fameux illustra son règne; la gloire continua de briller sur les campagnes flamandes, en attendant l'orage qui devait bientôt les envelopper de ses ombres.

On a vu, à la fin de notre deuxième volume que le commerce des Pays-Bas se déplaçait alors et quittait la ville de Bruges pour la ville mieux située d'Anvers. Nous avons indiqué les principales causes de ce changement: d'autres causes vinrent les seconder. Le bras de mer, appelé le *Zwyn*, qui mettait en communication le port de l'Écluse avec l'Océan atlantique, ce chenal s'ensablait tous les jours et rendait l'approche des navires difficile. Rien au contraire ne gênait leur marche sur le cours large et profond de l'Escaut: d'abondantes marées les poussaient dans les détroits de la Zélande et les conduisaient à l'admirable port d'Anvers, où des flottes stationnaient et manœuvraient sans peine.

Quiconque a examiné, par un beau jour, ce hâvre spacieux ne s'étonnera point du charme qu'y trouvaient les négociants; la vue se promène sur cette nappe d'eau comme sur une baie maritime; en amont, le fleuve paraît immense et vous fait éprouver la sensation de l'infini. Au nord, les détours de l'onde ne permettent pas au regard de la suivre longtemps; mais un autre effet se produit, effet bizarre et magique; les vaisseaux qui cheminent, voiles déployées, au-dessus des terres basses nommées les polders, semblent flotter au milieu de la brume, ainsi que des nefs aëriennes. Lorsque le soleil se couche, en face d'Anvers, derrière les maisons de la Tête de Flandre [1] et qu'il dore les vagues de l'Escaut, on a devant soi un des plus beaux spectacles du monde. Aussi les envoyés de Bruges à la diète hanséatique se plaignaient-ils toujours de ce que les marchands préféraient Anvers [2]. La rudesse inhospitalière des flamands n'avait pas d'ailleurs respecté les étrangers; on avait pris, pendu, chassé des Hanséates; les autres déclaraient que leur position n'était plus tenable [3]. On avait aussi frappé de contributions trop fortes le vin et la bière qu'ils débitaient. De 1525 à 1530, la trans-

[1] Espèce de faubourg d'Anvers, très peu étendu : c'est la seule partie de la ville située sur la rive gauche.

[2] *Des causes de la décadence du comptoir hanséatique de Bruges et de sa translation à Anvers, au* XVI*e siècle*, par M. Altmeyer.

[3] *Opere citato*, page 8.

lation du comptoir fut opérée. Les Osterlings [1] bâtirent dans leur nouvelle résidence le magnifique palais que l'on voit encore.

La population s'accrut avec rapidité; au milieu du siècle, elle montait à deux cent mille habitants. On entoura la ville de murs plus solides, en 1542; le nombre des maisons fut alors augmenté de trois mille. Elle devint, pour ainsi dire, la capitale du monde; on y parlait toutes les langues, on y voyait des hommes de toutes les nations. Les Espagnols seuls comptaient trois cents familles, la plupart riches et puissantes. La compagnie des marchands d'Angleterre occupait 20,000 personnes et 30,000 dans le reste des Pays-Bas. Il fallut construire une bourse, pour que les négociants pussent se réunir et traiter à l'abri du mauvais temps : ce fut la seconde qu'on éleva en Europe. Bruges possédait la plus ancienne. Des flottes entières remontaient l'Escaut, apportant des trésors; les navires étaient si nombreux qu'ils attendaient fréquemment un mois avant d'approcher des quais, et de décharger leurs opulentes cargaisons. Vers 1550, il n'était pas rare que l'on en vît sur le fleuve deux mille cinq cents à la fois. La vente et l'achat des denrées employaient, année commune, trois milliards cinq cent cinquante sept millions sept cent cinquante mille francs [2]; c'était près de dix millions

[1] Nom que l'on donnait aux Hanséates.

[2] 1,662,500,000 florins. *Guichardin.* — *Le Mayeur.*

par jour. On eut dit que la mer ne suffisait point pour transporter tant d'hommes et de richesses. Les vaisseaux de Gènes et de Venise n'étant point assez nombreux au gré des trafiquants méridionaux, ceux-ci prenaient en désespoir de cause la voie de terre. Les Italiens achetaient une foule de marchandises et les voituraient jusqu'à Gênes. On avait si bien calculé les taxes, droits, péages et frais de route que l'on savait au juste ce que devait coûter la charge d'une bête de somme [1]. La foire aux chevaux et la foire aux cuirs amenaient de très loin des seigneurs, des maquignons, des hommes d'armes et tous les gens de labeur qui se servent des peaux tannées [2].

Anvers d'ailleurs n'était pas un simple entrepôt, un réservoir où affluaient les productions du monde; c'était aussi un atelier immense où les matières les plus diverses changeaient de forme. Là, se construisaient des vaisseaux de toute espèce; là, se déroulaient sous la main de l'ouvrier des tapis magnifiques, des broderies éclatantes, des lieues de toile, de drap, de futaine, de velours, de satin et de damas. On fabriquait des armes, des munitions de guerre, de la verrerie; on affinait les métaux, la cire et le sucre. Les étrangers admiraient le talent et les boutiques des orfèvres, des lapidaires. La

1 Balducci, *Pratica della mercatura;* — Denina, *Révolutions d'Italie.*

2 Guichardin.

mercerie et la passementerie d'or, d'argent, de soie, de fil et de laine occupaient un grand nombre de bras. Les étoffes de soie noire l'emportaient sur celles que l'on tissait ailleurs. On trouvait chez les débitants mille inventions curieuses et élégantes, qui surprenaient même les hommes du midi. La ville achetait, tous les ans, quarante mille tonneaux de vin du Rhin de la plus grand dimension, qui coûtaient un million et demi d'écus d'or, et quarante mille tonneaux de vin de France, qui coûtaient un million d'écus d'or seulement. Rien qu'en draps de soie, or et argent filés, camelots, gros grains et autres étoffes semblables, soies prêtes et soies brutes, les Italiens lui vendaient pour six millions d'écus d'or. Son commerce avec l'Angleserre s'élevait à une somme double. Le luxe était devenu prodigieux : c'était à qui porterait les plus beaux costumes. On ne voyait que noces, danses et festins ; on n'entendait que musique, chansons et bruits de réjouissance. L'intérieur des logis était décoré avec une pompe royale. Aucun trait ne donne une plus haute idée des Pays-Bas à cette époque, de leur industrie et de leur faste, que l'étonnement de Guichardin. Lui, qui arrivait de l'ingénieuse et somptueuse Italie, laisse échapper des exclamations continuelles : son livre intéresse encore moins par les faits qu'il rapporte que par l'accent de l'auteur.

Tout semblait concourir à cette merveilleuse

prospérité. La fin du xv[e] siècle et le début du xvi[e] avaient troublé le commerce de Venise : la république s'était laissée entraîner dans des guerres, qui avaient diminué sa force, son opulence, gêné ses relations et ses fabriques. L'expédition de Vasco de Gama, l'établissement des Portugais dans les Indes lui furent encore plus funestes ; on allait précédemment chercher les épiceries, les drogues, les denrées du Levant par la mer rouge; on les transportait à Barut et Alexandrie, d'où elles arrivaient à Venise, qui en fournissait l'Italie, l'Allemagne, la France et les autres pays chrétiens. Elles firent désormais le tour de l'Afrique et passèrent du Portugal dans les Pays-Bas. On était si peu accoutumé à leur voir prendre cette route qu'on les crut d'abord fausses et imitées [1]. La découverte de l'Amérique augmentait l'importance des villes maritimes situées sur l'Océan et diminuait celle des villes qui regardent la Méditerrannée. Les persécutions religieuses dont l'Allemagne, la France et l'Angleterre furent le théâtre amenèrent au sein des Pays-Bas un grand nombre de protestants. Leur splendeur attirait en outre une foule de curieux : ils venaient l'escarcelle garnie et partaient dépouilles, sort infaillible de tous les voyageurs. On sait qu'un marchand d'Anvers, Jean Daens, fournit lui seul à Charles-Quint l'argent qu'il demandait pour assiéger

[1] Guichardin.

Tunis et qu'il ne pouvait se procurer; le monarque ayant ensuite accepté un repas dans sa maison, il brûla devant lui les billets, disant qu'il était trop payé par un tel honneur. L'imprimerie de Plantin, alors la première du monde, employait une foule de manœuvres, dépensait tous les jours trois cents florins de l'époque « chose sans mentir noble et royale, » dit Guichardin, et tournait les regards des savants du côté de la Belgique, en augmentant sa célébrité.

Malines n'était pas déchue de sa haute fortune, depuis le siècle antérieur. Elle tissait les draps les plus fins du pays; la richesse de ses drapiers était même devenue si grande qu'elle les avait remplis d'orgueil; ils se mutinèrent et voulurent insolemment dominer la ville. On courut aux armes, une lutte s'engagea et ils succombèrent : on restreignit, pour les punir, leurs franchises, dignités et priviléges. Leur opulence diminua et par suite leur nombre; mais ils restèrent néanmoins les bourgeois les plus importants de la cité; après eux se plaçaient les corroyeurs : la Dyle, qui arrose Malines, s'y sépare en une multitude de bras, fort commodes pour les tanneurs et les teinturiers. Ils rendent la ville très pittoresque et présentent aux regards des tableaux tout faits. Leur courant limpide ou jaunâtre baigne tantôt de vieilles maisons gothiques, noires, chancelantes et vermoulues, tantôt de blanches demeures que soigne la propreté néerlandaise,

tantôt d'anciennes murailles où croit la saxifrage, où s'épanouit le lierre bleu des ruines, tantôt l'enceinte d'un jardin qui laisse pendre sur l'onde la chevelure des saules pleureurs et les lourds rameaux des néfliers. On recherchait beaucoup les toiles, les tentures de Malines. « Ses fondeurs de cloches et de canons n'étaient pas moins célèbres [1] ». Elle était le dépôt général des poudres et munitions des ducs de Bourgogne. Charles-le-Téméraire affectionnait les habitants, de sorte qu'il leur avait octroyé de nombreuses faveurs. Le Grand Conseil, établi par le même prince, qui jugeait en appel toutes les causes des Pays-Bas, y siégait depuis l'année 1503. Philippe-le-Beau y avait été élevé; Marguerite d'Autriche lui donna la préférence sur les autres communes de la Belgique; elle en fit le séjour de la noblesse et Charles-Quint y grandit sous sa tutelle. La régente aimait les arts et la littérature; la splendide église de Brou, ses élégies, chants et couplets le témoignent assez. Elle payait des pensions aux savants, rétribuait les musiciens, encourageait les peintres, sculpteurs et architectes. Sa demeure était des plus somptueuses : on y admirait de ces exquises tapisseries, faites de fils d'or et de soie, où était représentée l'histoire d'*assez grands personnages, comme Notre-Seigneur Jésus-Christ au*

[1] Altmeyer : *Marguerite d'Autriche, sa vie, sa politique et sa cour.*

mont des Oliviers, priant Dieu son père et ensuite portant sa croix, pour recevoir mort et passion [1]. Elle y donnait des fêtes brillantes, qui réunissaient la fleur des gentilshommes. La ville présentait à cette époque l'aspect le plus animé : « tantôt on y voyait un légat du pape ou un prince des Moscovites [2]; tantôt on assistait à de pieuses processions parfumées d'encens et de fleurs, et dans lesquelles les frères pélerins de Jérusalem promenaient l'âne, le sire âne de Notre-Seigneur, ou bien c'était l'ouverture des États-Généraux, ou la réeception solennelle d'un docteur de Louvain [3]. » Malines était fréquemment visitée par les princes d'Allemagne, auxquels, dans un intérêt bien entendu, les magistrats offraient de beaux cadeaux et de splendides festins; l'hypocras, le malvoisie et le beaune y échauffaient les têtes, pendant que le peuple, riche de son travail et de l'or qu'apportaient les étrangers, humait des flots de cervoise, chantant et dansant au fond de ses grasses tavernes [4].

Bruxelles, se développait de jour en jour, et semblait prophétiser sa grandeur à venir. Déjà, dans le siècle antérieur, elle avait construit son magnifique hôtel de ville, surmonté de cette tour purement

[1] Registre de la Chambre des comptes, n° 1798, fol. IJ^c XVIII.

[2] *Archives du conseil d'État et de l'Audience*, registre 67, fol. 529.

[3] *Marguerite d'Autriche, sa vie, sa politique et sa cour,* par M. Altmeyer. — Azevedo, *Chronique de Malines.*

[4] Altmeyer et Azevedo.

dessinée, qui égale les plus belles flèches des cathédrales. Sa place entourée de maisons bâties par les corps de métiers remplissait les voyageurs d'admiration. Il y avait cinquante deux jurandes; mais les plus fameux de ses artisans étaient les tapissiers, qui exécutaient des pièces de haute lisse en fils de soie, d'or et d'argent, avec une adresse merveilleuse, et les armuriers qui confectionnaient des heaumes, des cuirasses, des panoplies si bien trempées, qu'ils *résistaient à la furie de l'arquebuse.* Elle vit naître en 1505, la sœur de Charles-Quint, l'épouse future du roi de Hongrie. C'était la résidence bien aimée de l'Empereur : les bourgeois l'avaient fidèlement secondé en 1521, au siège de Tournay. Le château des ducs, environné d'un beau parc, baigné de grandes pièces d'eau, lui plaisait singulièrement; des tentures d'or, d'argent, de velours, de satin cramoisi paraient l'intérieur, aussi bien qu'une riche vaisselle de métaux précieux. Les tapisseries offraient aux spectateurs des chasses, des paysages, des troupeaux, l'histoire de Persée, une histoire indienne avec éléphants et giraffes, les aventures de Pâris, la destruction de Troie et la biographie de Noé [1]. Les Bruxellois possédaient beaucoup de terres et d'immeubles; après la mort de Charles, leur commune devint le siège du gouvernement.

[1] *Archives du conseil d'État et de l'audience*, registre 69. — Altmeyer, *Marguerite d'Autriche.*

Les autres villes de la Néerlande participaient à cette abondance de biens : Lille, Tournay, Gand, Ypres, Audenarde, Liége s'enrichissaient par le travail, le négoce et le luxe général, qui, faisant circuler rapidement les fonds, semblait en accroître la masse; de sorte que l'opulence universelle était elle-même une cause de prospérité. Soyez heureux, tout vous réussit, parce que vous êtes placé de manière à ce que tout vous réussisse : un malheur au contraire ne vient jamais seul, dit le proverbe; c'est justement en effet parce que vous vous trouvez dans des circonstances fâcheuses, que vous ne pouvez ni diriger ni mettre à profit les événements.

Les beaux-arts se développaient en même temps que la fortune publique. Depuis le commencement du xv[e] siècle Anvers possédait une gilde ou confrérie de peintres, placée sous la protection de St. Luc. Jean Van Eyck, dans l'année 1420, se rendit à une de leurs assemblées, où il leur montra une tête du Christ peinte à l'huile, probablement celle qui orne le musée de Bruges et porte la date mentionnée; les sociétaires lui firent de grands éloges. Plus tard, en 1549, la noblesse anversoise offrit à cette corporation un hanap où était ciselée l'image de Van Eyck, pour qu'il témoignât de ce fait maintenant peu connu [1]. Parmi les documents les plus anciens que renferment les archives de l'Académie, on

[1] *Notice sur l'Académie d'Anvers*, publiée par M. L. Van Kirchhoff, Anvers, 1824.

trouve une ordonnance de l'écoutette et des bourgmestres d'Anvers, datée du 22 juillet 1442, qui accorde de grands priviléges à la gilde; elle contenait alors des peintres, des sculpteurs, des graveurs, des enlumineurs et d'autres artistes. Ce même acte rappelle que depuis l'an 1414, la confrérie a su mériter l'attention des magistrats : elle existait donc antérieurement. Il est certain d'ailleurs que ses premiers registres manquent dans les archives [1]. Le tableau des chefs, princes et doyens, que l'on conserve au musée d'Anvers a pour point de départ l'année 1454. On élisait un nouveau chef et un nouveau doyen tous les ans; si celui-ci avait été un doyen d'âge, on verrait le même nom figurer sur la liste plusieurs années de suite, ce qui n'est pas. De temps à autre on conférait la dignité de prince à de nobles personnages, qui, sans être artistes, pouvaient protéger la gilde. Ce tableau précieux fut continué sans interruption jusqu'en 1778. Dans le xv[e] siècle, Anvers donna naissance au peintre Hugo Van der Goes, que le lecteur a déjà vu passer parmi d'autres ombres. Un Mathieu Van der Goes, peintre et imprimeur, figure sur la liste, et était vraisemblablement frère du premier. Il existe des livres sortis de ses presses, qui portent la date de 1472. La nature ne lui avait sans doute pas accordé les mêmes talents et il n'a laissé aucune réputation.

[1] *Notice sur l'Académie d'Anvers*, etc.

Ils étaient dans leur âge mûr, lorsque vint au monde un enfant qui devait les éclipser : on ignore la date précise de sa naissance [1], mais quand il sortit du sein maternel, le siècle avait parcouru plus d'à-moitié sa carrière. Il se nommait Quinten Matsys [2]. Nul génie bienfaisant ne veilla près de son berçeau : la mort lui enleva son père de très bonne heure et il n'eut que sa mère pour conduire ses premiers pas dans les détours de la vie humaine. Ils habitaient alors la rue des Tanneurs [3], une de ces rues étroites, bordées d'antiques maisons, aux poutres sculptées, aux vitres nombreuses, qui serpentent encore dans Anvers et où le soleil de juin laisse à peine tomber quelques rayons d'or [4]. La figure d'un singe signalait leur demeure. Il entra chez un forgeron dès qu'il put se rendre utile, et apprit à battre le fer sur l'enclume retentissante, pour parler comme le prince des poètes grecs. L'ingénieux enfant se développa au milieu de la fumée, des étincelles et du tonnerre des marteaux. Il donnait ses gains à sa mère et tous deux supportaient courageusement la pauvreté, soutenus par leur mutuel amour ; le soir, ou le di-

[1] On a fixé arbitrairement cette date à l'année 1450 ; mais nul document ne la désigne.

[2] Voilà comment son nom est orthographié sur sa pierre sepulcrale, dans l'ouvrage de Fornenbergh et dans celui de Karel van Mander ; il ne peut donc y avoir de discussion à cet égard.

[3] *Den Antwerpschen Proteus, ofte cyclopshen Apelles*, door Alexander Van Fornenbergh ; Anvers, 1658.

[4] Cette rue élargie est maintenant une des plus belles de la ville.

manche, réunis près d'un feu de tourbe, ils se livraient à l'esprit familier des songes : l'espoir, les entrainant dans l'avenir, changeait d'un coup de baguette leur humble condition. Ils n'avaient pas tort de concevoir ces joyeuses idées; l'enfant croissait et révélait déjà l'adresse qui devait plus tard le rendre célèbre. Il assouplissait le fer, il lui imprimait des formes élégantes : son maitre l'encourageait et le rétribuait sans doute mieux que ses autres ouvriers. Il commençait à devenir un homme, lorsque son patron reçut l'ordre d'exécuter une cage pour le puits situé sur la place de Notre-Dame. Il chargea Quinten de ce travail. Stimulé par une occasion si belle, ce dernier voulut faire une prouesse qui étonnerait la ville. Ayant dessiné le plan, il prit un morceau de métal, choisit un marteau et s'engagea devant tous ses compagnons à faire l'ouvrage d'une seule pièce avec un seul instrument [1]. Il réussit au gré de ses désirs : le puits ouvre encore son orifice sous le berceau martelé par le futur grand peintre. Les branches de fer s'entrelacent ingénieusement, s'épanouissent en feuilles, se chargent de fruits et se réunissent en dôme : sur la coupole est figuré le géant Druon, qui tyrannisait les navigateurs, leur faisait payer comme impôt la moitié du prix de leurs marchandises et leur coupait la main droite, s'ils essayaient de le tromper, puis

[1] Fornenbergh.

la jetait dans l'Escaut. Il est représenté au moment où il accomplit cet acte barbare.

Le tour de force exécuté par Matsys occupa bientôt les langues de toutes les commères : le bruit s'en répandit jusqu'à Louvain. Les chanoines de l'église St. Pierre voulurent posséder un travail analogue : on lui commanda un dais d'autel. Il lui donna l'apparence d'un ceps de vigne entouré de feuilles, où grimpaient et folâtraient de petits animaux. On le trouva si admirable que d'autres églises de la ville, et plusieurs monastères d'alentour prièrent Matsys de faire quelque chose pour eux; il venait donc fréquemment à Louvain et y séjournait [1]. Certaines personnes crurent par suite qu'il était un enfant de la docte cité. Guichardin a reproduit cette erreur [2].

Mais battre l'enclume et forger le fer n'était pas un sort digne de lui. Comme beaucoup d'hommes enchainés dans une situation inférieure, il ignorait sa vocation. Il fallait qu'une circonstance la lui révélât : ce fut le malheur que la Providence chargea de ce rôle. Tous les talents n'obtiennent pas la même faveur et quelques-uns restent enfouis sous une ombre éternelle.

Au milieu de ses travaux, Quinten fut saisi d'un

[1] *Le Protée d'Anvers, ou l'Apelle cyclopéen*, par Alexandre de Fornenbergh; 1658.

[2] « Quinten natif du mesme lieu de Louvain, grand maistre de faire de beaux images et figures · entre lesquels on voit un tableau où est représenté nostre seigneur Jésus-Christ en l'église Nostre-Dame en ceste ville d'Anvers. » Guichardin, *Description des Pays-Bas.*

mal violent; il ne put retourner à la forge et demeura étendu sur sa couche, en proie à la douleur. Ses souffrances continuèrent, sa bourse se vida, l'inquiétude et la pauvreté s'assirent près de son chevet. Le manque de ressources finit d'abattre son courage ; il laissa échapper des plaintes devant ses amis, quand ils le visitaient dans sa chambre étroite et obscure. La jeunesse cependant triompha de la mort : il reprit assez de force pour se lever et s'asseoir sur un escabeau, mais non pour se remettre à l'ouvrage. Le carnaval égayait alors toute la ville, des troupes de masques parcouraient les divers quartiers au son des instruments, et les jours gras approchaient. Selon un ancien usage, quand cette dernière époque était venue, les lazaristes et les autres religieux qui soignaient les malades, promenaient dans les rues un grand cierge orné de moulures, de verroterie, et distribuaient aux enfants des gravures sur bois enluminées de brillantes couleurs, représentant des saints : il était donc nécessaire qu'ils en eussent une multitude. Un des jeunes gens, qui venaient voir Matsys, lui conseilla de se mettre à peindre ces estampes ; il recueillerait ainsi sans se fatiguer quelques pièces d'argent. L'avis plut au malade, qui se hâta de le suivre. Non seulement sa nouvelle occupation ne lui fut point désagréable, mais elle le captiva. Il était né peintre et maniait des couleurs : il n'en fallait pas davantage pour le charmer. Les images furent apprêtées avec un soin peu ordinaire :

jamais les polissons n'en avaient eu de si belles. Matsys prit goût au pinceau et fit sans doute quelques essais plus considérables; mais ses forces revenaient, sa bourse était toujours efflanquée. Il abandonna ces ébauches pour des travaux sérieux et lucratifs : dès qu'il eut repris le marteau, sa vieille mère n'eut plus à souffrir de l'indigence. N'ayant rien perdu de son habileté, les commandes affluaient. Ce fut peut-être alors qu'il exécuta cette tombe d'Édouard IV, en fer ouvragé, que la tradition lui attribue et qui déploie son réseau diaphane dans la chapelle de St. Georges, à Windsor [1]. Il semblait encore perdu pour l'art des ingénieuses déceptions; mais une seconde circonstance acheva l'effet commencé par la première.

Il avait alors vingt ans: les femmes commençaient à lui inspirer des sentiments nouveaux pour lui. Quand ses yeux tombaient sur une jolie fille, il éprouvait une secrète émotion, et comme il était bien fait de sa personne, les paupières ne se baissaient pas toujours devant ses regards. Ses traits doux et réguliers, ses longs cheveux fixaient l'attention de mainte voisine. Une d'elles le troubla plus que les autres. c'était la fille d'un amateur de tableaux. Son visage exprimait une affabilité peu commune dans le Nord; il était dessiné de la manière la plus pure : le nez, la bouche, le menton séduisaient par leur

[1] Immerzeel.

extrême délicatesse; les sourcils légers avaient une forme exquise et laissaient briller de tout leur éclat ses charmants yeux gris, aux longs cils noirs. Ses cheveux étaient roux, mais de cette nuance admirable qui fait ressortir la blancheur de la peau et imite la teinte des bois, pendant l'automne. Elle avait un petit air sérieux et même un air de dissimulation féminine, qui la rendait plus piquante. Sous sa gravité l'enjouement perçait; à la moindre occasion, il prenait l'avantage et creusait sur ses joues de malicieuses fossettes [1]. Elle réunissait en elle tout ce qui flatte l'imagination, tout ce qui allume et entretient les désirs.

Matsys n'était pas le seul galant qui rèvât le bonheur près d'elle. Un d'entr'eux avait surtout de grandes chances pour réussir : il cultivait la peinture et parlait au faible du vieil amateur : celui-ci voulait absolument qu'il épousât sa fille. Mais il n'avait pas su plaire à la jeune personne qui préférait Quinten; dans ses jours de tristesse, elle disait avec regret : « Pourquoi le peintre n'est-il pas le forgeron, et pourquoi le forgeron n'est-il pas à la place du peintre! » L'amour n'a pas besoin de longs commentaires : Matsys comprit les vœux de la bachelette et jura qu'il l'obtiendrait. Ne forgeant plus que le temps nécessaire pour gagner de quoi vivre,

[1] Ce portrait est celui de la plus belle vierge dessinée par Quinten Matsys; elle a un caractère si original qu'elle doit avoir été peinte d'après nature : l'amour a vraisemblablement inspiré ce chef-d'œuvre.

il acheta des crayons, des pinceaux et se mit à étudier les ressources de l'art avec une double patience, avec une double joie : son goût naturel et son espoir lui allégeaient, lui facilitaient la tâche. Il ne prit les leçons d'aucun maître, car il aurait fallu payer ce maître et passer par le long apprentissage des corporations : une telle lenteur ne lui convenait guère[1]. Quand il avait travaillé tout le jour, il voyait sa maîtresse d'un œil plus content : sa beauté le charmait sans le remplir d'inquiétude. Celle-ci trouvait moyen d'éconduire le peintre et de retarder ses noces. Quinten, faisant d'immenses progrès, fut bientôt capable de lutter contre son rival, qui n'était d'ailleurs pas fort habile, puisque la postérité ignore même son nom.

Un jour, Matsys était avec son futur beau père dans une salle haute et celui-ci lui montrait une ébauche qu'il avait faite en amateur. Pendant qu'ils s'entretenaient, on appela le dernier pour une affaire qui l'occupa longtemps. Matsys profita de la circonstance et peignit sur la joue du personnage principal une grosse mouche. Elle était si habilement imitée qu'elle faisait illusion. Le maître du logis revint, aperçut l'animal installé au plus bel endroit de son ouvrage et fit un mouvement colérique pour l'éloigner : ses doigts touchèrent le panneau et l'insecte resta immobile. Voyant alors son erreur, il demanda

[1] Karel Van Mander.

qui lui avait joué ce tour. « Croyez-vous, lui dit Matsys en riant, que l'artiste capable de vous tromper à ce point soit digne de posséder votre fille? » — « S'il ne l'obtenait pas, reprit l'amateur, ce ne serait pas faute de mérite. » — « Eh! bien c'est moi qui ai fait la mouche et si vous en doutez, je vais en peindre une douzaine à côté de la première. » Le vieillard fut enchanté de cette malice et Quinten lui ayant donné des preuves plus sérieuses de son adresse supérieure, il lui accorda la main de sa fille: elle obéit sans regret [1].

Matsys depuis lors ne quitta plus la palette : son talent se fortifia tous les jours et devint d'une extrême originalité. Il peignait plus hardiment que l'école de Bruges; son dessin était plus facile, la dimension de ses personnages plus grande. Quoique ses rudes travaux n'eussent pas altéré la délicatesse de sa main, que sa couleur soit fine et harmonieuse, il l'appliquait avec une largeur inconnue avant lui : on y sent déjà la liberté du style moderne et Quinten semblait prophétiser Rubens. Les effets qu'il cherche, les combinaisons extraordinaires qu'il essaie témoignent d'une profonde pensée. Il perfectionnait le coloris déjà si savant des peintres brugeois. C'était indubitablement l'artiste le plus

[1] *Den Antwerpschen Proteus, ofte cyclopshen Apelles*; *dat is het leven, ende konstrycke daden des uytnemenden ende hooghberoemden M. Quinten Matsys*; door Alexander Fornenbergh, Anvers, 1658.

habile qu'Anvers eût produit et son succès paraît avoir égalé son mérite. Eh! bien, qui voudrait le croire, si l'on n'en possédait les preuves les plus certaines? Il ne fut jamais ni président, ni doyen de la confrérie de St. Luc : son nom ne se trouve pas une seule fois sur le tableau du Musée. Tant les corporations et les coteries sont inexorables pour les talents supérieurs! Ligues de médiocrités ambitieuses, elles ne protègent, ne vantent, n'idolâtrent que les petits hommes qui font de petites choses. Dès qu'un roi de l'air se montre dans ces basses-cours, toute la volaille se met à glapir et l'éloigne à force de tintamarre. Cette injustice me rappelle un des chagrins de Haller; ses travaux scientifiques, ses nobles poésies l'avaient fait connaître de l'Europe entière; son nom volait de bouche en bouche. Mais cette vaste gloire le charmait peu; il avait un autre souci et ne détournait point ses yeux du conseil communal de Berne, sa patrie. C'est là qu'il aurait voulu siéger; c'est là que, devenu l'égal des épais bourgeois, il aurait aimé à discourir, à déployer son éloquence! Hélas! cette innocente distraction lui fut toujours refusée : l'immortel génie emporta dans la tombe le regret de n'avoir pu devenir conseiller municipal!

La femme de Quinten lui donna un fils que l'on nomma Jean : il resserra encore le lien qui les unissait et éveilla chez son père l'espoir qu'il serait un jour un grand peintre. Il lui communiqua toute

sa science; mais Jean lui resta inférieur, au lieu de l'éclipser, selon son généreux désir.

En 1508, la corporation des menuisiers chargea Matsys de peindre un tableau pour son autel, dans la cathédrale d'Anvers. On en fixa le prix à trois cents florins, qui devaient être payés de la manière suivante : on lui en donna immédiatement une partie, puis d'autres fractions d'intervalle en intervalle jusqu'à la somme de cent florins, pendant qu'il y travaillait : cent florins lui furent remis une année après la convention et le reste une année plus tard [1]. Quinten entreprit avec ardeur cette peinture : secondé par l'inspiration, il fit un chef-d'œuvre. Au milieu il représenta le Sauveur descendu de croix; sur l'aile gauche le martyre de St. Jean-Baptiste, dont la fille d'Hérodiade offre la tête à son beau père; sur l'aile droite, le martyre de St. Jean l'évangéliste, que les tortionnaires ont plongé dans l'huile bouillante. Son pinceau n'avait jamais trouvé des teintes si magnifiques : la renommée de cette création se répandit au loin. Philippe II voulut l'emporter en Espagne; mais quelques sommes qu'il offrit, il ne put l'obtenir; on le lui refusa d'une manière polie et avec les ménagements que réclamait sa puissance. On eut le bonheur de le soustraire à la

[1] Ces détails se trouvent mentionnés dans un registre de la confrérie. Immerzeel, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders*.

canaille furieuse qui anéantissait les images. Bientôt après, en 1577, Elisabeth d'Angleterre essaya aussi de l'acquérir : elle en donna 64,000 florins et le marché fut conclu. Mais le peintre Martin de Vos, ayant été instruit de l'affaire, agit auprès du gouvernement communal, qui retint le triptyque; la ville, pour ne pas perdre ce joyau, l'acheta elle-même au prix de quinze cents florins. Avec cet argent, les menuisiers devinrent propriétaires d'une maison, qui servit à leurs assemblées.

Quinten avait gardé de ses premières occupations une sorte d'amour pour les métaux. S'il ne s'amusa point par moments à marteler, à ciseler quelque ouvrage de fine serrurerie, au moins est-il sûr qu'il grava des médailles. Il fit de la sorte, en 1519, le portrait d'Erasme; sur le revers était dessiné un dieu terme, au-dessous duquel on lisait cette devise : *Concedo nulli.* La pièce portait pour légende les mots suivants, grecs et latins : *Ora telos macrou biou*, Attends la fin d'une vie heureuse; *Mors ultima linea rerum.* Dans une de ses lettres [1], l'écrivain moqueur dit que Matsys a frappé son buste en métal : il reconnait à l'ouvrage un certain mérite d'exécution; il en offrit même un exemplaire au cardinal Albert de Brandenburg. Ce passage ne prouve point seul que d'intimes relations unirent le peintre et l'auteur : on sait que

[1] Lib. XIX, ep. 43.

Matsys avait fait sur bois le portrait d'Erasme et de son ami Pierre Aegidius, greffier de la ville; ce tableau qui devait être offert à Thomas Morus, embellit plus tard la collection de Charles Ier, roi d'Angleterre [1]. Séduit par la perfection du travail, le chancelier adressa une épitre en vers latins à l'auteur [2]. Albert Dürer, cette gloire de l'Allemagne, lui rendit visite, et comme il trouva Erasme à Anvers, il est probable que celui-ci voyait souvent le peintre.

En 1514, il dessina et coloria un tableau qui figurait un changeur, comptant et pesant de l'or avec sa femme. Un nommé Stenens, marchand de la ville, acquit cet ouvrage. Nous le mentionnons ici, parce qu'il est du petit nombre de ceux dont on connait la date.

Depuis longtemps Matsys n'habitait plus la sombre et humide rue des Tanneurs. Sa maison se trouvait dans la rue du Jardin des Arbalétriers, qui existe encore et porte le même nom. Il avait pendu à l'extérieur une image de son patron, St. Quinten, en fer battu et doré, que l'on disait avoir été faite par lui et dont il avait colorié la figure. Ceux qui passaient devant cette demeure en entendaient fréquemment sortir des chants harmonieux et d'excellente musique; c'est que le maitre était un habile amateur : pour se délasser du travail, il donnait la liberté à

[1] Immerzeel. — Rathgeber.

[2] Fornenbergh la donne tout au long.

sa voix, ou touchait de quelque instrument; il ne négligeait point la rhétorique et les paroles étaient souvent de sa composition [1]. En 1528, il peignit lui-même l'intérieur de son logis à la détrempe et en grisaille; il orna aussi les murs de compartiments ronds et ovales, de festons et de feuillages au milieu desquels s'ébattaient de petits enfants : la manière en était libre, souple et hardie. Ces intéressantes décorations, avec la date et la signature du peintre, étaient encore bien conservées du temps de Fornenbergh, un siècle et demi après.

Matsys était comme le ver à soie occupé de sa demeure, lorsqu'il va s'engourdir dans une mort passagère. En 1529, il termina pieusement ses jours et fut enseveli au cimetière des Chartreux; on dit même qu'il expira dans le couvent, frappé d'une maladie épidémique, nommée la suette [1]. Peut-être sa femme chérie avait-elle abandonné ce monde et peut-être avait-il demandé aux autels les consolations de l'espérance. On posa sur sa tombe une dalle sculptée, où forme saillie un écusson dominé par une tête de mort. Autour de la pierre funèbre, on lit ces paroles :

Sépulture de maitre Quinten Matsys,
Qui de forgeron devint un peintre célèbre.
Il mourut en 1529 [2].

[1] Fornenbergh. — Karel van Mander.

[2] Sépulture van M. Quinten Matsys, in synen leven grofsmidt; ende daernaer fameus schilder werdt. Sterf anno 1529.

Le monastère élargissant plus tard son enceinte, on déterra le cercueil de notre artiste, juste au bout de cent ans. Un nommé Cornelis Van der Gheest, admirateur passionné des arts, fit transporter ses os sur la place de la cathédrale. On les mit à cinq ou six pieds de la tour, sous une dalle bleue, où l'on remarque, dessinée en lettres de cuivre, cette brève épitaphe :

M. Q. M.
obiit
1529.

Vis-à-vis, dans le mur même de l'église, on encastra un médaillon circulaire en marbre blanc, qui renfermait son portrait. Fornenbergh assure qu'il était d'une exacte ressemblance : on l'exécuta d'après une ancienne médaille qu'il avait vue et que possédait Cornelis Van der Gheest. Au dessous de l'image, on peignit les emblèmes de ses deux professions, puis l'on grava sur une table de pierre noire :

Quintino Matsys,
Incomparabilis artis pictori,
Admiratrix, grataque posteritas
Anno post obitum
Sæculari
CIϽ. IϽC. XXIX posuit.

Connubialis amor de mulcibre fecit Apellem.

Plus bas, la dalle mortuaire de Quinten Matsys fut fixée avec des crampons. Elle a depuis lors été enlevée de cet endroit et placée au muséum d'Anvers, sous le chef-d'œuvre du peintre.

L'amour qui inspira Quinten fut pour lui le meilleur de tous les maitres : il l'empêcha de prendre des leçons et le confia, libre et vierge, aux mains de la nature. Il ne put tomber dans la routine, puisque son impatience ne lui permit pas même de s'approprier le style régnant. L'observation immédiate fut son seul guide, et s'il en discerna les avantages, il dut en savoir gré à la fortune. C'est la vraie source où puise le génie, c'est là qu'il trouve la force et la fraicheur, comme les pâtres hébreux près des fontaines de l'Idumée. Chaque manière a ses bornes; quand elle a enfanté un certain nombre de chefs-d'œuvre, elle languit et devient stérile : ayant donné tout ce qu'elle pouvait produire et brillé sous toutes ses faces, elle meurt ainsi que le papillon épuisé. Il faut que des combinaisons nouvelles rajeunissent l'art, il faut qu'un esprit indépendant tire de ses ressources des effets inconnus. Il n'y parvient que s'il écarte à son tour le voile mystérieux d'Isis; la grande et magnifique déesse se montre à chacun de ses adorateurs sous un autre aspect. Les formes qu'ils découvrent se modifient dans leur imagination, et dès qu'ils prennent le luth ou le pinceau, un monde ignoré semble éclore sous leurs doigts.

Matsys fut le talent le plus original que les Pays-

Bas eussent vu naitre, depuis les deux Van Eyck. Il serait injuste de l'asseoir sur le même trône, mais on peut le placer à côté d'eux sur la première marche : il n'eut pas besoin de tant créer, de braver la mer dans une nef construite par lui, mais il changea la direction que la leur avait prise. Sans qu'il eût jamais vu l'Italie, ses ouvrages possèdent la maturité italienne. Les accessoires perdirent avec lui de leur importance : quoiqu'il les traitât d'un façon plus large, qu'il rendit l'air plus transparent et les lointains plus vrais, il en détourna l'attention au profit des personnages. Chez Van Eyck et Hemling, ils étaient sans doute l'objet principal, mais la scène déployée autour d'eux leur faisait une rude concurrence. Schnaase, au surplus, a si bien caractérisé la révolution accomplie par Matsys, qu'il faut reproduire ses idées : elles sont éminemment vraies et choisir une autre route pour paraître original serait vouloir tomber dans l'erreur. Aux yeux des peintres brugeois, un tableau n'était qu'un fragment détaché du monde, où devaient figurer tous ses éléments essentiels, où la terre et les cieux devaient être représentés. Voilà pourquoi ils aimaient à placer leurs personnages en plein air, au milieu d'un large horizon; autour d'eux se déploient de grandes vallées qu'arrosent des fleuves, des montagnes et des forêts, des villes et des châteaux. Quand la nature des épisodes ne le permettait pas et qu'il fallait peindre l'action dans l'intérieur d'un logis,

la porte ouverte laissait du moins le regard saisir de profondes perspectives, ou le soleil frappait les vitraux comme pour rappeler la présence de l'univers extérieur. L'homme était bien le centre du tout, mais il n'en était que le centre : il ne cachait et n'envahissait point le lieu qui lui servait de théâtre. L'importance de celui-ci égalait presque la sienne : on restreignait donc ses proportions et loin qu'il occupât toute la largeur du tableau, le site champêtre du fond s'étendait jusqu'au premier plan. Les formes humaines étaient sans doute traitées avec soin et amour, mais l'artiste ne leur accordait pas de préférence. Elles doivent leurs avantages à notre rang parmi les créatures bien plutôt qu'à l'affection du peintre. Les costumes sont si brillants, les armures si pompeuses, qu'elles diminuent encore l'intérêt spécial des acteurs : il semble que les objets inanimés empiètent sur eux, ne leur laissant que le moins de place possible [1].

Arrêtons au contraire notre vue sur un tableau d'histoire plus moderne, sur un tableau de Rubens, par exemple. Il nous offrira une direction entièrement opposée. Même quand l'action se passe dans les champs, nous ne voyons point le paysage. Non

1 Schnaase va jusqu'à dire dire que les tableaux de l'ancienne école manquent d'unité, il exagère sa réflexion en la développant. L'unité y résulte non pas de la présence exclusive d'un seul élément, unité trop facile, mais de la composition, jointe à l'harmonie des formes, des couleurs, aussi bien que de la lumière.

seulement il ne faut plus songer à découvrir de longues échappées de vue, mais les objets prochains sont, pour ainsi dire, emblèmatiquement représentés : une colonne ou quelques marches tiennent lieu d'un palais, un arbre figure tout un bois. Souvent même ces simulacres disparaissent, ou du moins sont traités avec une négligence qui les déprécie et en éloigne l'attention. Le curieux oublie bientôt ces vains accessoires. Le petit monde de l'école brugeoise s'est effacé : l'homme seul a pris sa place et rayonne d'une splendeur égoïste. L'art n'a pas d'autre but, d'autre sujet d'étude : il cherche à saisir toutes les particularités de notre forme et de notre organisation intime, soit quand nous demeurons immobiles, soit quand nous nous agitons et que de nouveaux phénomènes se produisent dans notre corps.

Ce changement de goûts, on le remarque déjà chez Quinten Matsys. Les figures s'avancent sur le premier plan; elles grandissent et s'élargissent de façon à masquer la perspective [1]. Leur agencement devient de la plus haute importance : la manière de les grouper devra être désormais un des talents principaux de l'artiste. Les anciennes peintures offrent souvent à cet égarde un extrême naïveté. Les personnages ont parfois l'air de vivre en eux-mêmes et ne font aucune attention à leurs voisins. S'ac-

[1] Ici nous abandonnons les traces de Schnaase.

cordant plutôt avec les objets d'alentour que l'un avec l'autre, ils ne composent point un ensemble pour l'œil, et, si on les détachait de la scène, ne formeraient pas un tableau. En rompant cette union intime qui les liait au monde extérieur, Quinten Matsys et les maîtres plus modernes furent obligés d'ordonner entr'eux non seulement les acteurs, mais les lignes, les attitudes de leurs corps, les ombres et les lumières qui les dessinent. Il leur fallut travailler une peinture comme les anciens travaillaient leurs bas-reliefs, où l'homme seul joue un rôle. Ils n'avaient plus qu'un élément à leur disposition; ils devaient l'approfondir, en tirer tout le parti possible et multiplier leurs efforts sur le terrain étroit qui leur demeurait.

Par une faveur spéciale du sort, que n'ont pas obtenue tous les peintres de cette période, le chef-d'œuvre de Quinten Matsys n'a souffert ni du temps, ni des révolutions. Le Musée d'Anvers le possède, brillant d'une fraîcheur qui n'annonce point trois siècles et demi de durée. Il représente le Sauveur mort, étendu à terre sur le chemin du sépulcre où on va l'ensevelir; les personnages sont presque de grandeur naturelle. Joseph d'Arimathie soulève le Christ par la tête, Nicodème par les aisselles; Marie Salomé tient sa main gauche et s'apprête à l'embaumer du parfum contenu dans une petite éponge que lui présente une autre femme. Marie Madeleine essuie avec ses longs cheveux la plaie de son pied

gauche, qu'elle a baigné d'une huile odorante. La Vierge, soutenue par St. Jean, s'agenouille près du corps et pleure en joignant les mains. Un homme coiffé d'un turban porte la couronne d'épines : elle a un aspect vraiment formidable; les épines sont si longues et si fortes que l'on dirait des pointes de fer. Ce trait indique l'esprit dans lequel est conçu le tableau. La tête du Christ fait horreur : les muscles sont déprimés, les lèvres terreuses; l'œil se décompose au fond de son orbite agrandi et la couronne fatale a non-seulement percé, mais tailladé le pericrâne : la peau, par endroits, ne tient plus aux chairs saignantes et ouvertes. Joseph d'Arimathie soulève un de ces lambeaux sanglants pour examiner une épine qu'il recouvre. La mort n'a point exercé autant de ravages sur le corps, qui a peut-être des couleurs trop vivantes; il est peint du reste avec une grande patience. Après avoir indiqué les os, les muscles, les côtes et les veines, le peintre a encore dessiné le poil des bras et des jambes. Les têtes sont généralement communes et expriment une affliction vulgaire : Nicodème seul a un beau type; une longue barbe grise encadre ses traits harmonieux. Les personnages portent le costume du xv[e] siècle et Matsys n'en a pas fait partout un bon usage : la mère du Sauveur est lourdement drapée.

A droite de ce groupe, on aperçoit la caverne où l'on a préparé le tombeau de son fils. Une servante la balaye, une autre l'éclaire au moyen d'une tor-

che; un vieillard porte le linceul destiné à l'homme-Dieu. Plus haut, derrière l'épisode principal, se dresse le Golgotha : c'est un plateau sur des rochers arides, à peine clairsemé d'herbe et de petits arbres. Les voleurs sont encore pendus à leurs croix; deux femmes se prosternent au pied de celle où est mort le Rédempteur. Un homme emporte l'échelle qui a servi à le descendre; deux autres sont assis, le premier mange une tartine, le second a ôté un de ses souliers qu'il secoue. Je n'omets point ces détails, parcequ'ils nous montrent l'école flamande entrant dès-lors dans la route qu'elle doit suivre plus tard. A gauche du Calvaire, de bleuâtres rochers forment une perspective, qui a une sorte d'attrait sauvage.

Aucune portion de ce tableau, prise à part, n'excite l'étonnement et l'admiration, ne fait naitre la joie intime dont nous remplissent les œuvres du génie. On approuve sans doute, mais on ne s'émerveille point. L'ensemble, au contraire, frappe et saisit. L'harmonieuse vivacité des couleurs charme le regard : ces deux attributs souvent opposés, la douceur et l'éclat, s'unissent de la manière la plus parfaite; la nature ne réussit pas mieux, lorsqu'elle fond des beautés hostiles, la splendeur du couchant et les premières ombres de la nuit, la grâce et la force, l'emportement de la passion et les langueurs de la tendresse, le génie et la simplicité, les divers parfums des champs, les divers murmures

des eaux et des bois. L'air circule dans le tableau, les personnages respirent, se tiennent dans des attitudes faciles et se groupent avec un art presque moderne. La touche a une hardiesse que l'on ne connaissait point avant Matsys. La puissance d'une vie nouvelle anime cette jeune production.

Elle forme le centre d'un retable. Sur le volet gauche, la fille d'Hérodiade présente à Hérode la tête de St. Jean. La salle est tendue en cuir de Cordoue et des musiciens placés dans une tribune égaient le repas. La danseuse met le plat sur la table; Hérode l'examine d'un air stupide; sa maîtresse, pompeusement vêtue, sourit d'une manière presque aussi sotte; elle a pris un couteau affilé, dont elle perce la tempe du mort. Sur le premier plan, un petit page arrête un chien; sur le dernier, une arcade ouverte nous fait assister à la décollation de St. Jean Baptiste. Aucun détail n'est spécialement remarquable, mais l'ensemble a la tournure dégagée qui flatte dans le panneau central. L'aile droite vaut beaucoup mieux.

Elle nous montre St. Jean l'évangéliste au milieu d'une cuve pleine d'huile bouillante, conformément à la tradition. « Et l'empereur Domitien en-
» tendit parler de lui, et il se le fit amener, et il le
» fit mettre, devant la porte latine, dans un tonneau
» d'huile bouillante, d'où il sortit sans avoir éprouvé
» aucun mal. Quand l'empereur vit que rien ne le
» ferait renoncer à prêcher, il l'envoya en exil dans

» l'île de Pathmos [1]. » St. Jean lève ses deux mains vers le ciel qu'il regarde avec une ardente espérance; le type de sa figure est laid, trivial, son corps maigre et anguleux. Sur le devant deux bourreaux excitent la flamme : ce sont deux têtes vulgaires pleines de naturel. Le despote monté sur son cheval a un air souverainement bête : les autres assistants forment aussi de vraies caricatures, excepté un gamin perché sur un arbre, qui examine la tragédie du haut de cet observatoire. Un château occupe le fond, vers la droite; la perspective est excellente et l'on dirait que le vent du ciel y souffle sans contrainte.

Le musée d'Anvers renferme deux autres tableaux de Quinten Matsys. Le premier nous offre une tête d'une rare beauté : c'est le Sauveur des hommes bénissant le monde. Sa figure noble, sérieuse, pensive et complètement régulière s'empare de l'attention et vous excite vous-même à réfléchir : en séduisant le spectateur, elle lui communique la disposition morale qu'elle exprime. L'intelligence rayonne dans les yeux, qui ont, aussi bien que le nez, la bouche et les sourcils, une parfaite délicatesse. Les cheveux bruns et la barbe légèrement rousse sont traités d'une manière non moins fine. Par un caprice d'artiste, Matsys a déployé alentour une auréole verte, qui produit le meilleur effet.

[1] *Legende dorée*, t. 1er, édition Gosselin, page 50.

Au bas du panneau, on découvre les trois doigts supérieurs de la main avec laquelle Jésus bénit. En face brille une croix magnifiquement ciselée, comme l'agraffe qui retient son manteau.

La seconde peinture représente la Vierge : elle porte une robe grise bordée de fourrure; un voile transparent flotte comme un léger brouillard sur ses cheveux. Une auréole verte couronne également sa tête. Ses traits nous ont servi à dépeindre la bien-aimée de l'artiste. Ce sont là des formes que l'on n'invente pas et dont la nature doit fournir les modèles. Le coloris dans ces deux images est d'une finesse merveilleuse; quoique l'exécution soit plus large, il nous reporte au xv[e] siècle.

Le musée du Louvre renferme de Quinten Matsys un *Joaillier pesant des pièces d'or*, près de sa femme qui feuillette un livre orné de miniatures [1]. Le mari a pour coiffure une grosse casquette verte, dont les oreillères lui tombent jusque sur les épaules; pour costume, une robe de chambre bleue, bordée de fourrures. La tête assez régulière dénote l'attention et est peinte avec un soin extrême. Les mains sont un chef-d'œuvre de patience, la main droite spécialement : l'artiste a indiqué toutes les veines, toutes les rides. La femme, vêtue d'une robe cramoisie, porte le bonnet le plus étrange. Sa figure pâle, sans sourcils et sans cils, rappelle bien les

1 N° 566.

types du nord. Le caractère, dans les deux personnages, est réel plutôt que trivial. Le manuscrit, les pièces d'or, les perles, le miroir, le verre placés sur la table ont la minutieuse vérité des peintres flamands. Une étroite chambre, toute en bois, figure la boutique ; elle exprime le calme, la retraite, les habitudes régulières et monotones des petites villes. Par la porte entr'ouverte, on aperçoit deux hommes qui causent et ont l'air de vraies caricatures. Le coloris est vif et intense : le dessin a quelque dureté. Matsys parait avoir affectionné ce sujet : on trouve dans mainte galerie des tableaux analogues, qui passent pour lui être dus.

Van Eyck et ses élèves avaient fait quelques tableaux de genre, comme nous l'avons vu ; Jérome Bosch s'était glissé sur leurs pas dans l'intérieur des maisons et de la vie domestique. Pénétrant même, plus loin, il était parvenu jusqu'à la cuisine. Un de ses tableaux avait pour titre : *Les mangeurs de graisse et de saucisses*. Une autre toile représentait le mardi gras, célébré par des personnes des deux sexes. Il avait encore peint des hommes et des femmes déguisés, folâtrant et hurlant dans un cabaret, la Famille des fous, un aveugle qui en conduisait un autre le long d'un fossé [1]. Une esquisse nous met sous les yeux trente et un infirmes étalant leurs plaies au soleil : elle orne la collection de l'archi-

[1] Ces tableaux ont été gravés.

duc Charles à Vienne. Quinten Matsys prit sans répugnance ce tortueux sentier. On voyait autrefois de lui, chez un citoyen d'Anvers, un morceau représentant des joueurs de cartes. Autour d'une table, quatre personnes étaient réunies, deux hommes et deux femmes; ils s'amusaient à une sorte de jeu nommé *krimpèn*, fort goûté en Allemagne et en Pologne. Des pièces d'argent rayonnaient sur le tapis vert et chacun semblait réfléchir attentivement à la conduite qu'il devait tenir pour gagner. Ces quatre personnages étaient des portraits de famille. A droite de la table, un vieillard de tournure étrangère avançait la tête et semblait se mêler du jeu. Matsys a donné la même figure au bourreau qui attise le feu avec une fourche, dans le martyre de St. Jean l'évangeliste. A gauche de la table, on voyait deux jeunes gens et une jeune fille debout, très-attentifs. L'exécution était des plus remarquables [1].

Il avait encore peint des caricatures et d'autres scènes de genre. L'une d'elles, où les acteurs étaient grands comme nature et vus seulement jusqu'au buste, représentait un vieil amoureux courtisant une jeune fille. Pour la séduire, il lui montrait une bourse pleine et fermée; la péronnelle, ayant saisi les cordons d'une main, le caressait de l'autre et lui souriait de son plus perfide sourire; mais lui se

[1] Fornenbergh.

reculait pour préserver son or. Les différentes passions des deux personnages étaient singulièrement bien exprimées sur leurs figures. Derrière eux, à distance, un jeune homme tenait la porte entr'ouverte et les regardait de côté; il semblait être l'amant de la jouvencelle qu'il menaçait du doigt. Cette composition prouvait que Matsys faisait de son pinceau tout ce qu'il voulait; quoique agréable aux yeux, le travail en était d'une extrême hardiesse [1].

Le musée d'Anvers renferme un tableau qui répond assez fidèlement à cette description. Le catalogue l'attribue à Jean Matsys, l'héritier de Quinten, mais je doute qu'il soit même de ce coloriste secondaire : l'exécution en est par trop pitoyable. Jean ne se montra pas indigne de la gloire paternelle. Il fît pour l'autel des brasseurs dans la cathédrale d'Anvers un tableau, où l'on admirait encore le style de Quinten, dont il suivait pieusement les traces. L'archiduc Léopold le jugea magnifique et l'examina longtemps [2]. On voyait de lui à Amsterdam un changeur comptant des monnaies devant une pratique. Il avait encore peint d'autres tableaux, sur lesquels on ne possède pas de renseignements détaillés [3]. Mais on trouve plusieurs mor-

[1] Ce tableau appartenait à Fornenbergh lui-même.
[2] Fornenbergh.
[3] Karel van Mander ni Fornenbergh ne les décrivent.

ceaux qui lui sont attribués, dans les galeries de Berlin, de Vienne et dans la collection du roi de Hollande. L'un de ceux qui ornent la dernière, figure le portement de croix : il se fait surtout remarquer par l'énergie de l'expression et la délicatesse du travail. L'autre est l'image d'un inconnu, pleine de naturel et de vérité; il tient un faucon sur le poing; derrière lui, on aperçoit un fragment de paysage, où un vieux château couronne une éminence; au bas de la colline broute un cerf, qui achève de nous expliquer les goûts du personnage.

Jean eut à son tour un fils qui n'abandonna point les arts, mais cultiva de préférence la gravure. Il s'appelait Cornélis. On a de sa main des épisodes du nouveau testament, qui portent la date de 1550; l'histoire de Samson en douze estampes [1] et quelques autres morceaux. Après lui, on perd les traces de cette famille; tirée par l'amour et le génie de l'ombre où foisonne la multitude, elle disparut dans les ténèbres, quand la flamme soudaine qui l'avait illuminée s'éteignit peu à peu, de génération en génération, et que la froide sottise glaça, comme l'hiver éternel du pôle, ses derniers représentants.

[1] On y lit les chiffres suivants : 1549, 1550 et 1562.

TABLEAUX
DE QUINTEN ET DE JEAN MATSYS.

Quinten Matsys.

Sujets tirés du nouveau testament.

1. Joachim et Ste. Anne à la porte d'Or. A Schleissheim.

2 et 3. Mort de Ste Anne; Joachim chassé du temple : volets d'un triptyque. Dans l'église St. Pierre, à Louvain.

4. Aîle gauche : un ange annonce à Zacharie la grossesse de Ste. Elisabeth. Autrefois dans l'église St. Pierre, à Louvain. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc).

5. Marie et l'enfant Jésus, environnés de saints et de saintes; panneau central. Dans l'église St. Pierre, à Louvain.

6. Sainte Famille, auprès de laquelle est assis le petit St. Jean; dessin qui appartenait au prince de Ligne.

7. Sainte famille; Joseph tient une coquille.

8. Une Vierge citée par Karel Van Mander.

9. Marie et l'enfant Jésus : autrefois dans l'église des nonnes de Ste Elisabeth, ou de Sion à Bruxelles. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc.)

10. Marie qui baise l'enfant Jésus. Au château

de Keddleston. Waagen attribue ce tableau à Jean Matsys.

11. Marie sur un trône, baisant son divin fils. A Berlin.

12. Marie avec l'enfant Jésus, qui tient une pomme près de sa bouche : elle est vue à mi-corps. Gravée par R. Sadeler.

13. La Vierge comme reine du ciel, portant son fils dans ses bras, environnée d'anges et appuyant ses pieds sur un croissant. En haut, Dieu le père avec la colombe. Dans la collection du roi de Hollande. Lorsque l'église de St. Donat, à Bruges, fut démolie, on trouva ce tableau maçonné entre deux murs, où il était sans doute resté depuis le temps des Iconoclastes. Des briques qui tombèrent sur la peinture l'endommagèrent en plusieurs endroits. On l'a restauré avec le plus grand soin.

14. L'adoration des Mages. Hirt vit ce tableau, en 1783, dans la Calabre, parmi les ruines d'une église écroulée. On le transporta, en 1791, au Musée royal de Naples.

15. Dans le style de Quinten Matsys : l'Adoration des Mages, à la Pinacothèque.

16. La Circoncision, dessin circulaire, à la plume. (Catalogue de dessins de grands maîtres provenant du cabinet de M. Villenave, par T. Thoré; Paris, 1842, n° 343).

17. La Circoncision; à Munich.

18. Repos de la sainte Famille à son retour

d'Egypte; gravure d'après Quinten Matsys, mentionnée par Zani et Brulliot.

19. La tête de St. Jean-Baptiste offerte à Hérodiade; aîle gauche du fameux triptyque d'Anvers.

20. Parabole du mauvais intendant auquel son maître demande compte. A Vienne.

21. Même sujet; figures à mi-corps. Dans la galerie Doria, à Rome.

22. Le Christ devant Pilate. Dans le palais ducal, à Venise.

23. Jésus couronné d'épines : on ne voyait que les têtes du peuple. Autrefois dans l'église des nonnes de Ste Elisabeth ou de Sion, à Bruxelles. (Descamps, *Voyage pittoresque,* etc).

24. Le crucifiement de Jésus. Dans la chapelle St. Maurice, à Nuremberg.

25. Marie embrassant le corps du Christ; plus bas, une couronne d'épines et des clous. Demi-figures. Dessin qui se trouve dans le cabinet royal des gravures, à Dresde.

26. Le Christ descendu de croix; panneau central du fameux triptyque d'Anvers.

27. Mort de Ste. Anne; volet droit du triptyque de Louvain.

28. Simon offrant une pièce de monnaie à St. Pierre. Autrefois à Paris. (Landon, Musée français, t. 14, p. 121.)

29. Jésus couronné d'épines; chez M. Bock, savant distingué, à Bruxelles.

30. Jésus bénissant le monde. Au Musée d'Anvers.

31. Tête de la Vierge. Au Musée d'Anvers.

IMAGES DE SAINTS.

32. St. Barthélemy, St. Jean l'évangéliste et St. Jean-Baptiste, au milieu d'un paysage. Dans la Pinacothèque.

33. Ste Barbe, Ste Christine et Ste Madeleine. Dans la Pinacothèque.

34. St. Antoine dans le désert, interrogé par quatre individus. On l'aperçoit au loin tourmenté par un diable et par plusieurs monstres. Dessin à la plume, de forme circulaire. (Cabinet de M. Villenave, par T. Thoré; nº 344.)

35. Fiançailles de Ste Elisabeth : autrefois à Paris. (Landon, *Musée français*, t. 16, p. 59.)

36. St. Jérôme; ancienne copie. A Schleissheim.

37. St. Jérôme dans le désert. Ce tableau est signé : Qvintin Masijs F. 1513. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne.

38. St. Jérôme dans son cabinet d'étude, en plein jour. A Vienne.

39. Dans le style de Quinten Matsys : St. Jérôme; scène de nuit. A Vienne.

40. Buste de St. Jérôme. A Florence.

41 St. Jean dans l'huile bouillante; aîle droite du fameux triptyque d'Anvers.

42. St. Luc peignant la Vierge assise sur un trône, avec son fils dans ses bras. Tableau gravé par Antoine Wierinx.

43 Marie Madeleine. A Corsam-House, château de la famille Methuen.

TABLEAUX DE GENRE.

44. Un usurier congédiant un de ses collègues, pendant que sa jeune femme marchande une poule et que son fils joue avec un œuf. A Dresde.

45. Un changeur qui compte et pèse de l'or avec sa femme. Tableau que possédait autrefois le nommé Steenens, marchand à Anvers.

46. Un homme assis derrière une table fait un compte; son avare épouse, placée près de lui, se penche sur son épaule. Autrefois dans la collection de M. Winckler, à Leipsick.

47. Un homme assis derrière une table pèse de l'or; une jeune femme se tient près de lui. A Dresde. Hirt veut que ce tableau soit de Jean Matsys.

48. Un homme et une femme comptant de l'or. Dans la Pinacothèque.

49. Les deux avares : le mari compte de l'argent; à gauche, on voit un petit perroquet. Au château de Windsor Ce tableau a été gravé par R. Earldom sous ce titre : *les Avares* (The Misers).

50. Deux usuriers comptant de l'or. Dans la Pinacothèque.

51. Deux avares. A Vienne.

52. Un joaillier pesant des pièces d'or, près de sa femme qui feuillète un livre de miniatures. Au Louvre.

53. Les joueurs de cartes; jadis chez un bourgeois d'Anvers.

54. Un vieil amoureux courtisant une jeune fille; tableau qui appartenait à Fornenbergh.

55. Le sieur Smits, bourgmestre d'Aelst, possédait de lui deux caricatures monstrueuses; on voyait aussi à Bruxelles des figures de mendiants, qui semblaient lire de pieux ouvrages, en tenant un chapelet dans leurs mains. Ils avaient été dessinés d'après nature.

PORTRAITS.

56. Portrait d'Erasme et de son ami Pierre Ægidius, tenant à la main une lettre de Thomas Morus. Autrefois dans la collection de Charles I[er], roi d'Angleterre.

57. Autre portrait d'Erasme. (Sam. Knight, p. 323).

58. Portrait de l'artiste lui-même; autrefois dans la partie de la bourse d'Anvers, qui était cédée à l'Académie de peinture. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc.)

59. Portrait de Matsys peint par lui-même. Dans la galerie de Florence.

60. Portrait de sa femme, avec la date de 1520. Dans la galerie de Florence.

61. Portrait d'un abbé. A Vienne.

62. Portrait d'un dignitaire de l'église. A Vienne.

63. Portrait d'un homme sans barbe, qui a la tête couverte d'un bonnet noir en fourrure. Il regarde vers sa gauche et tient dans sa main droite une bague qu'il parait montrer; dans son autre main, il porte un rouleau de papier qu'environnent quatre anneaux, où sont fixés des pierres précieuses. A Vienne.

64. Portrait d'un homme coiffé d'une barette noire, vêtu d'un habit noir et ayant une bague au doigt. Dans la galerie des offices, à Florence.

65. Portrait d'un jeune homme, qui tient un petit verre à boire dans sa main droite et a la gauche placée devant sa poitrine. En haut de l'image se trouvent deux écussons, renfermant l'un et l'autre trois corbeaux. Dans la galerie de Gotha.

66. Portrait d'un homme coiffé d'un chapeau noir. A Berlin.

67. Portrait d'homme. Dans la collection Lichtenstein, à Vienne.

68. Portrait d'une marchande de bijoux. Tableau qui appartenait jadis à Rubens.

69. Dans le style de Quinten Matsys : portrait d'un homme ayant une barette rouge pour coiffure.

JEAN MATSYS.

1. Loth avec ses filles; le tableau est signé : *Joannes Massiis pingebat,* 1563. La tête de Loth est fort belle. Dans la galerie impériale, à Vienne.

2. *Ecce homo*. Dans la collection du roi de Hollande.

3. Le portement de croix. Dans la même collection.

4. L'apôtre St. Paul, devenu vieux, écrit dans un livre, sur une table. Ce tableau est signé : *Joannes Massis pingebat,* 1565. Dans la galerie de Schleisheim.

5. St. Jérôme. A Berlin.

6. Un changeur comptant des pièces de monnaie devant une pratique. Tableau qui, selon Karel Van Mander, se trouvait jadis à Amsterdam.

7. Un changeur qui écrit dans son livre de comptes, pendant qu'un individu lui dérobe de l'argent. A Berlin.

8. Un joueur de cornemuse avec sa femme; pendant qu'il souffle dans son instrument, il frappe sur un petit tambour. Un vieillard est l'objet de leurs sollicitations. Figures communes. A Vienne.

9. Attribué à Jean Matsys par Waagen : Marie baisant son fils; devant eux sont placés des raisins, derrière eux on aperçoit un paysage. Au château de Keddleston, demeure du comte de Scarsdale.

10. Peut-être de Jean Matsys : une fileuse, à la-

quelle un jeune homme prend le sein. Dans la galerie des États, à Prague.

11. Imité de Jean Matsys : un changeur qui pèse de l'or, ayant près de lui sa femme et son enfant. A Berlin [1].

[1] Pour cette liste, comme pour toutes les autres, j'ai beaucoup fait usage du travail de Rathgeber; mais personne n'osera dire que je ne l'ai point épuré, vérifié, complété. Il n'y a du reste aucun mérite dans ces sortes de transcriptions; leur utilité seule les recommande, sans recommander l'auteur. Quel homme, quel enfant ne pourrait copier, numéroter des indications de tableaux? Ce n'est pas une œuvre bien étonnante que de rédiger un catalogue avec d'autres catalogues.

CHAPITRE II.

Jean Gossart, dit de Maubeuge. — Sa biographie, sa manière, ses tableaux. — Rogier de Bruges et Rogier Van der Weyden sont-ils un seul et même individu ? — Catalogue des peintures de Jean Gossart.

Tous les peintres dont nous nous sommes occupés jusqu'ici, nous les avons vus s'offrir à nous dans une noble attitude; esprits doux, tranquilles et pieux, ils vivaient saintement pour l'art et pour leur famille. Nulle ombre ne ternit leur image, la gloire l'éclaire de purs rayons. Avec Jean de Maubeuge, le spectacle change; il inaugure la débauche au sein des ateliers flamands, la consacre par son mérite et entraine sur ses pas une foule avinée. D'autres scènes vont maintenant frapper nos yeux ;

un grand nombre d'artistes poseront devant nous, l'œil hagard, les coudes sur la table, remplissant leur schope jusqu'au bord, débraillés, humides de la sueur des cabarets, psalmodiant ou hurlant quelque chanson grivoise, la bouche mal essuyée, la coiffure de travers et tenant à la main leur pipe fidèle.

On a voulu rendre douteuse, en Belgique et en Hollande, la réalité de ces mœurs grossières, qui choquaient l'amour-propre national : mais l'histoire est inexorable et la tentative a échoué. Mille preuves, mille circonstances réfutent les hableries des patriotes néerlandais : le vin et la bière ont été les sources dans lesquelle la plupart de leurs coloristes puisaient l'inspiration. Je ne crois point qu'ils peignissent au milieu de l'ivresse; mais dès qu'ils avaient fini leur tâche, ils allaient s'inonder de liquide et perdre le bon sens. Des femmes de bas étage leur servaient alors de muses : la luxure, l'ivrognerie, les disputes, les batailles à coups de poing leur tenaient lieu de méditations et de rêveries sentimentales. Le chaste génie des vieux peintres aurait eu peur de ces bruyantes scènes; leurs poétiques idées se seraient enfuies, comme une troupe de cygnes sauvages à l'approche de soldats en goguette.

Nous l'avons dit dans notre premier volume [1], les climats du nord poussent à la gloutonnerie. Mais

[1] Page 51.

entre les climats de l'Europe nul n'est aussi triste que celui des Pays-Bas. Il y pleut la moitié de l'année [1]; le brouillard voile presque toujours l'horizon au coucher du soleil; une froide bise l'accompagne et murmure plaintivement dans les arbres fleùris; sous les grappes jaunes des faux ébéniers, sous les touffes enivrantes de l'aubépine rose, on se sent pris tout à coup par les afflictions de l'hiver. La moindre nuée, qui voile l'astre du jour, donne aux champs un air de profonde mélancolie; le reste du ciel est demeuré bleu, partout ailleurs les campagnes seraient gaies, les bois magnifiques; là, les eaux deviennent sombres, les feuillages obscurs, les perspectives sinistres; des reflets lumineux courent sur les lacs, sur les rivières, et les grenouilles charmées entonnent leur chœur assourdissant.

Que faire donc, lorsque de si épaisses vapeurs roulent sur le pays, qu'elles semblent ne devoir jamais se déchirer ni donner passage à la lumière? Une sorte de crépuscule enveloppe tous les objets, le vent siffle au loin dans les rues désertes, la grêle bat les vitrages, les flots harcèlent la côte et les vaches mugissent dans les prairies. Serait-ce un moment favorable pour se promener? Faut-il se réunir, oublier en jasant les colères de la nature? Mais l'homme des Pays-Bas n'aime point les visites, ni

[1] Cent-soixante-seize jours par an, selon les observations de M. Quetelet.

les discours : il ferme sa maison comme une citadelle. La société ne lui plaît que sous les poutres noircies des tavernes, autour d'un pot de bierre écumante. Le peintre va donc se désennuyer, va donc passer le temps au cabaret; il y prend goût, il s'y habitue, il y nargue l'inclémence du ciel et pendant que les nuages, comme des oiseaux qui perdent leurs plumes, secouent sur les prés et les bois des flocons de neige, il tombe endormi du sommeil de l'ivresse.

Telle fut la vie que mena Jean Gossart. On ignore la date de sa naissance, mais il naquit à Maubeuge, ville du Hainaut, qui appartient maintenant aux Français et lui a donné son surnom. Il est appelé aussi Mabuse, du mot latin par lequel on désigne les bourgeois de la cité flamande. Il tenait déjà le pinceau avant l'année 1495 et devait même jouir d'une certain renom : il fit alors le portrait des enfants de Henri VII, le petit prince qui devint Henri VIII, son frère Arthur et sa sœur Marguerite, placés autour d'une table verte. On admire ce tableau dans le palais de Hampton-Court. En 1495, il en peignit une reproduction, qui se trouve à Wilton-House, chez le comte de Pembroke[1]. On ne sait quel fut son maître. Quoique tourmenté de passions véhémentes, la beauté de ses tableaux prouve qu'il étudia laborieusement pen-

[1] Rathgeber, *Annalen der niederländischen Malerei*

dant sa jeunesse, car sans travail, sans réflexion et sans assiduité, on n'acquiert pas un talent comme le sien [1]. L'exactitude, la finesse, l'élégance de sa manière étonnent quand on songe à ses mœurs licencieuses; il faut croire qu'au milieu de ses débauches, il conserva pour l'art un pur et vif amour [2]. Rien ne prévalut contre ce sentiment, qui resta immuable chez lui, comme un banc de corail sous les flots d'une mer agitée.

Le prélat Philippe de Bourgogne, enfant naturel de Philippe-le-Bon, l'emmena en Italie, où Maximilien lui avait donné à remplir les fonctions d'ambassadeur, près de Jules II. (1503-1513.) Le dignitaire de l'église obtint les bonnes grâces du Pape, qui lui offrait spontanément bien des faveurs que d'autres ambitionnaient. Mais telle était sa grandeur d'âme qu'il n'accepta rien, si ce n'est deux statues de marbre, l'une représentant Jules César et l'autre Hadrien. Sa plus vive joie était d'examiner les restes de l'art antique et il les faisait copier par Jean Gossart [3]. Mabuse étudiait aussi les peintres

[1] Ce n'est point là une simple présomption, mais un fait constaté par Van Mander.

[2] Johanna Schopenhauer.

[3] « Itaque factum est, ut Julius eum summopere amaret, multaque ultro offerret, quæ alii ambire solent. At eâ animi celsitudine erat, ut nihil a Julio acceperit, præter statuas marmoreas duas, quarum una Julii Cœsaris, altera Aelii Hadriani erat. Nihil magis eum Romæ delectabat quam sacra illa vetustatis monumenta, quæ per clarissimum pictorem Joannem Gossardum Malbodium de-

modernes; il cherchait à se rendre maître de leur style et avait trop d'habileté pour ne point y parvenir. Il contracta le goût du nu, apprit leur science anatomique, leur genre de composition, leur manière élégante. La révolution que Matsys avait commencée, il l'acheva quand il fut de retour dans sa patrie. Ses tableaux étonnèrent les peuples du nord, habitués à des créations d'une autre espèce : leur nouveauté augmenta leur succès.

Quand il eut terminé son ambassade et fut revenu chez lui, Philippe de Bourgogne commanda au peintre qu'il protégeait un autel pour le monastère de Middelbourg, dont il était abbé [1]. Contrairement aux anciennes habitudes, Gossart fit un immense tableau : chaque fois qu'on ouvrait les aîles, on était obligé de les soutenir. Il y avait figuré une descente de croix et c'était une de ses meilleures productions; elle l'occupa longtemps. Albert Dürer alla exprès à Middelbourg pour la voir; il en fit de grands éloges, mais la trouva mieux peinte que dessinée. Ce retable est malheureusement anéanti : la foudre tomba sur l'église qui devint la proie des flammes; elles dévorèrent le triptyque et le monument lui-même, qui s'écroula au

pingenda sibi curavit. *Germanicarum rerum scriptores*. T. III, page 186. Francfort, 1611.

[1] Karel van Mander écrit que le tableau fut fait par l'ordre de l'abbé *Maximilien* de Bourgogne; il s'est trompé de nom, selon toute vraisemblance.

milieu de leurs tourbillons. Jean Gossart exécuta encore à Middelbourg d'autres ouvrages, entr'autres quelques belles vierges, et une descente de croix que possédait un nommé Magnus ; elle était au nombre de ses plus parfaits tableaux. Les personnages avaient un pied et demi de hauteur environ, étaient purement dessinés, d'un beau coloris, pleins d'une douleur très-bien rendue, et couverts d'étoffes drapées avec goût.

En 1516, Philippe de Bourgogne fut placé sur le siège épiscopal d'Utrecht; il employa dès lors tous ses soins à orner le chateau de Suytburg. On dit qu'il se mêlait si familièrement aux ouvriers, architectes, peintres et sculpteurs qu'on le prenait pour l'un d'eux. Il aimait, recherchait les artistes, quel que fût leur genre, et les entretenait libéralement dans sa maison; il nourrissait même des poëtes pour qu'ils ornassent de leurs vers les tableaux et les monuments. Gossart et Jacques de Barbary, vénitien, étaient les peintres qu'il préférait et qu'il récompensait le mieux. Le premier avait par son ordre exécuté, au chateau de Dorstadt, plusieurs ouvrages que l'on transporta ensuite à Utrecht [1].

[1] « In patriam reversus, totus exornando arci suœ Suytburgo intentus, inter fabros, architectos, sculptores et pictores versabatur, adeo familiariter ut unus illorum putaretur. Aderant ei et versificatores, qui picturas atque structuras carminibus ornarent, ut utramque picturam, et loquentem et tacitam, ostentare posset. Excellentes in quavis arte artifices, miro favore prosequebatur, domique suæ

Mais Philippe de Bourgogne ne l'occupait pas tellement qu'il ne put travailler pour d'autres personnages et satisfaire son humeur vagabonde. Il fut employé par Marguerite d'Autriche ; elle lui commanda des œuvres originales, et lui donna aussi la tâche ingrate de restaurer les anciennes peintures de son cabinet [1].

Le 8 avril 1524, Philippe de Bourgogne mourut, laissant Mabuse en proie à ses instincts déréglés ; mais il trouva un second protecteur, car ce fut alors, suivant toute apparence, qu'il entra chez le Marquis de Veere. Il représenta sa femme sous les traits de la Vierge et son fils sous ceux du petit Jésus. Il fut si heureux dans cette production, il lui

liberaliter alebat. Quæsierat sibi magnis expensis pictores et architectos primi nominis, Jacobum Barbarum venetum et Joannem Malbodium, nostræ ætatis Zeusim et Apellem. » *Germanicarum rerum scriptores*, t. III, page 187. Francfort, 1611. — « Erat proinde Philippo gratissimus Mabusius excellens per ea tempora pictor, cujus adhuc extant opera, ipsius jussu confecta in arce Dorestati ; quæ inde ad ædes Trajecti, in quibus hodie concessus ordd. Patriæ, translata. *Wilhelmi Hedæ Historia Episcoporum Ultrajecti;* Utrecht, 1642.

[1] A Jehan Gossart, dit de Maubeuge, paintre, la somme de quarante livres dudit prix de quarante gros, monnaie de Flandres, la livre, pour semblable somme que Madame luy a ordonné prendre et avoir d'elle pour une fois, pour son salaire des peines et labeurs qu'il a eues et prins, pendant l'espace de quinze jours entiers à luy avoir paint et racoustées plusieurs riches et exquises pièces de paintures étant en son cabinet de ceste ville de Malines. Pour ce, par quittance dudit Jehan de Maubeuge ladite somme de.... 40 livres. *Comptes des dépenses de Marguerite d'Autriche, année* 1523.

donna tant de grâce et de délicatesse, les couleurs en paraissaient tellement fraiches qu'elle éclipsa tous ses autres ouvrages; une étoffe bleue y brillait d'une splendeur sans égale. Un habitant de Gouda, nommé Fromont, en devint plus tard propriétaire; elle décore maintenant la Pinacothèque.

Pendant qu'il résidait chez cet opulent seigneur, le Marquis reçut une visite de Charles-Quint. Je vous laisse à penser les préparatifs que l'on fit pour dignement accueillir le monarque ! On habilla tous les domestiques et les pensionnaires du château en damas blanc; un poëte et un philosophe, qui étaient aux gages du maître, laissèrent gravement confectionner leur parure. Gossart demanda qu'on lui remit l'étoffe, sous prétexte de lui donner une forme nouvelle et originale : on ne douta pas de son intention, mais dès qu'on lui eut livré la soie, il courut la vendre. Comme ses pareils, il n'avait ordinairement dans sa bourse que l'espérance. La somme qu'il se procura n'y fit pas un long séjour; la paillardise et la bonne chère l'en eurent bientôt expulsée. Le moment solennel arrivait cependant et il fallait pouvoir se présenter devant l'Empereur. Quelque bonne langue avait rapporté au chatelain les nouvelles fredaines de Mabuse et il était curieux de voir comment il se tirerait d'affaire. Le jour venu, il conduisit le prince à un balcon et ordonna que toute sa petite cour défilât processionellement, le poëte, le peintre et le philosophe en tête. Il

croyait tenir son homme, mais quelle fut sa surprise, lorsqu'il vit Gossart habillé d'un costume plus brillant que tous les autres! Les fleurs de son damas avaient un éclat, une élégance, qui charmèrent l'empereur lui-même. Un officieux donna au Marquis le mot de l'énigme : Jean de Maubeuge s'était fait faire un vêtement de papier, que son habile pinceau avait orné de fastueux dessins. Il enjoignit en conséquence à Gossart de se tenir près du monarque pendant le banquet. La trompeuse étoffe attira encore les regards de Charles; il voulut voir quel était ce damas d'un nouveau genre et y porta la main. Son étonnement égala celui du Marquis de Veere : il demanda ce que signifiait cette supercherie. On lui raconta l'aventure, et elle l'égaya, l'amusa tellement que son hôte n'eût pas voulu, pour bien des aunes de damas, supprimer de la fête cette récréation inattendue.

Mais toutes les équipées de notre artiste ne lui réussirent pas aussi bien. Étant allé à Middelbourg, il y déploya tant d'esprit, abusa si étrangement de ses moyens que les autorités jugèrent à propos d'émousser sa verve en l'incarcérant. Gossart dut trouver le remède un peu cruel. Languir au fond d'une prison est toujours triste, mais l'absence de liberté chagrine doublement les natures comme la sienne. Plus de bon vin, ni de chère lie, plus de joyeuses filles, de propos licencieux, ni de veilles bachiques! Etait-ce la peine de vivre? Pour un débauché

vulgaire, assurément non; pour un peintre libertin, il faut dire oui. Mabuse recourut à son talent; il dessina au crayon noir de très belles esquisses; un certain nombre passèrent plus tard sous les yeux de Van Mander, qui les admira, comme il nous le dit lui-même. L'imagination peupla de rêves brillants la solitude forcée où vivait l'artiste.

Depuis cette époque jusqu'à sa mort, l'historien perd sa trace. Que devint-il? où ses goûts dissolus, ses habitudes joviales le conduisirent-elles? On l'ignore. On sait seulement que ni la bouteille, ni l'amour n'abrégèrent son existence et qu'il trépassa fort âgé, en 1562. Il réclama sans doute plus d'une fois le respect dû à ses cheveux blancs.

Jean de Maubeuge, comme l'a sans doute fait deviner sa biographie, eut deux manières successives, l'une qui précéda son voyage au delà des monts, l'autre qu'il pratiqua depuis son retour. Durant sa jeunesse, il examinait soigneusement la nature et marchait avec grâce dans la route suivie par l'ancienne école. Les types sont nobles, délicats et variés : chaque portion du tableau a le fini de la miniature. L'exécution est en général sévère et habile. A peine si une faible distance le sépare des grands maîtres du xve siècle. Il fit dans cette manière des ouvrages importants, qui lui valurent l'estime de ses compatriotes et le rendirent célèbre au dehors, comme le témoignent le portrait de Marguerite, mère de Henri VII et le panneau où

vivent d'une existence idéale les enfants de ce monarque, travail antérieur à l'année 1495. Un grand nombre de ses compositions premières se distinguent déjà par la recherche d'un style plus libre. Le jardin miraculeux, mais borné, des vieux peintres ne lui suffisait pas; il regardait vers les portes et tâchait de promener sa vue au delà des clôtures. Quand il fut dans la péninsule, Léonardo de Vinci et Michel-Ange agrandirent son horizon : profitant de l'issue large et franche qu'ils avaient pratiquée, il les choisit pour guides à travers les domaines sans fin de l'art nouveau. Il peignit dès-lors une foule de scènes mythologiques et allégoriques : l'action en fut très vive dans les Pays-Bas et il eut à son tour de nombreux imitateurs. Ces sortes de productions devinrent même trop multipliées. Elles nécessitent l'emploi du nu, ce qui s'accorde avec les tendances italiennes. Mais tout en cherchant à obtenir les mérites de l'école florentine, tout en donnant à ses ouvrages un aspect fort animé, il se préserva de l'hyperbole qui exagère les formes de ses successeurs. Il n'abandonna pas non plus entièrement son goût pour la nature et pour les objets inertes : le soin qu'on admire dans les fonds de ses tableaux rappelle les Van Eyck et les Hemling [1].

Le Musée d'Anvers renferme trois peintures de Jean Gossart. L'une représente le Christ au pilori :

[1] Rathgeber, *Annalen der Niederlandischen Malerei.*

c'est un morceau achevé. Le fils de l'homme nous apparait tout nu, assis dans une attitude noble et mélancolique. Sa figure exprime la douleur, mais une douleur qui se contient; il regarde les espaces du firmament, où sa vue semble plonger pour chercher son père. Son corps admirablement beau eût fait honneur aux plus grands maîtres italiens. Ses yeux ne sont peut être pas dessinés d'une manière assez ferme. Une petite draperie, qui tombe de sa cuisse gauche sur son siége, révèle une habileté parfaite. Trois personnes le considèrent, entr'autres une femme qui jette des cris de douleur. Le coloris fin, harmonieux, intense, ne mérite que des é oges.

Le second tableau a pour sujet les saintes femmes revenant du tombeau de Jésus. Elles paraissent s'entretenir de leur course vaine et de l'ange qui gardait le sépulcre inhabité. Madeleine montre à la Vierge son vase de parfums qui ne peut plus désormais leur être utile. St. Jean soutient la mère du Rédempteur : derrière lui deux filles de Sion échangent tristement leurs pensées. Les types sont très laids, mais une sensibilité profonde a inspiré l'artiste : une vive émotion agite les figures et s'exprime dans les attitudes; le frisson de la poésie devait courir sur les membres de Gossart, pendant qu'il donnait la vie à ce groupe dramatique. La couleur fine et brillante est maniée avec largeur; les draperies ont un éclat peu ordinaire, qui ne vient pas de

leur richesse, mais de l'intensité de leurs nuances.

Le troisième tableau forme pendant à celui-ci : que représente-t-il? Je n'ai pu le découvrir. Un homme à cheval, qui semble être Jésus, argumente contre un second cavalier; son adversaire lui montre une page écrite et lui fait des objections. Parmi les soldats qui les entourent, les uns prêtent l'oreille avec attention, les autres se moquent. Les têtes sont très soignées, les types plus beaux que dans la toile précédente; l'intensité, l'harmonie de la couleur éveillent l'admiration.

Jean de Maubeuge a-t-il réellement peint les tableaux du Musée de Bruxelles que le livret lui attribue? Voilà ce qui peut faire naitre des doutes sérieux. Pour *la Vierge et l'enfant* [1], le doute se change même en certitude et personne, je crois, n'oserait dire que son pinceau a effleuré cette toile. Le Christ chez Simon le pharisien a plus de valeur; mais les têtes manquent de dignité, de vérité; dans le panneau central, comme dans le volet de gauche, le type du fils de l'homme est singulièrement pleurard; nous en dirons autant de Madeleine qui ressuscite; elle a mal aux yeux, selon toute apparence. Les personnages sont d'ailleurs tellement sacrifiés à l'architecture et aux perspectives agrestes, qu'on serait tenté de voir dans ce retable une production de Lansloot Blondeel. Il ne faut

[1] N° 330.

pas oublier pourtant que Gossart aimait aussi les édifices compliqués, où abondaient et s'enroulaient des ornements de mauvais goût.

Les morceaux qui portent son nom mettent d'ailleurs souvent les critiques dans l'embarras. Pauwels Van Aelst, enfant naturel de Pierre Koeck, eut pour spécialité d'en faire des copies très ressemblantes, mais qui n'étaient après tout que des copies et ne valaient assurément point les originaux. Il peignait aussi très bien des vases remplis de fleurs. Anvers était son séjour; ce fut là qu'il mourut et sa veuve épousa en secondes noces Gielis de Coninxloo [1]. Il n'est pas rare que l'on confonde ses imitations avec les toiles du maître.

Les frères Boisserée possédaient de Jean Gossart trois précieux tableaux, qui ornent maintenant la Pinacothèque. L'un représente la mort du Christ : c'est une grande peinture qu'il fit, à ce que l'on pense, avant son voyage en Italie; mais où l'on admire déjà une libre et chaude exécution. Moins pieux, moins calme et intime que ses prédécesseurs et ses contemporains, il n'a pas traité ce sujet de la même manière : il l'a considéré au point de vue dramatique et a sacrifié le sentiment religieux à l'effet : on ne peut dire néanmoins qu'il soit tombé dans l'exagération. Les trois croix se dressent au milieu du panneau; le dernier plan est formé par un paysage et

[1] Karel Van Mander.

par la ville de Jérusalem, sous les murs de laquelle on aperçoit divers promeneurs. Entre Jésus mourant et les voleurs qui expirent, on remarque un fort beau contraste : les deux larrons ne se distinguent pas moins l'un de l'autre. Ils se débattent dans une agonie terrible, mais sans contorsions repoussantes; leur physionomie diffère autant que leur pose.

Embrassant le pied de la croix qui porte le Sauveur, moitié agenouillée, moitié debout, Madeleine le regarde avec l'expression d'un affreux désespoir et semble même accuser le ciel qui permet son supplice. Près de là, Marie succombe à une douleur plus tranquille, mais non moins profonde; Jean et Marie Salomé, eux-mêmes presque défaillants, la soutiennent à demi évanouie. La résignation de la mère du Christ opposée au trouble excessif de Madeleine touche vraiment le cœur; dans sa vie agitée la dernière n'a pas encore appris à fléchir sous la main de Dieu. L'agencement, l'expression, la beauté des têtes et les draperies de ce groupe sont dignes des plus vifs éloges : la robe bleue de Madeleine et celle de Marie Salomé charment surtout la vue. Les pharisiens rassemblés autour de la croix forment un second contraste avec les saintes femmes désolées; quelques soldats montés sur de fiers chevaux se tiennent près d'eux et dans cette troupe on distingue un homme d'un haut rang, vêtu d'un manteau de pourpre, qui doit être Ponce Pilate. Ces personnages, différents de traits et de caractère,

sont pleins de vie et de naturel. C'est un tableau qui enchaîne invinciblement les regards; si on le considère un peu longtemps, il fait illusion, tout s'y meut, tout y respire.

Une autre image, bien plus petite, que Jean de Maubeuge peignit après son retour de Rome, a une grande similitude avec les ouvrages de Michel-Ange et rappelle les merveilles de l'Italie contemporaine. Elle nous montre la Vierge splendidement vêtue, comme reine du ciel. Elle a une grâce exquise et porte un long manteau bleu qui traine sur la terre : l'enfant garde un sérieux que je nommerai divin. Ni Mabuse ni aucun autre artiste n'aurait pu mieux faire; c'est là le triomphe de son talent et je dirais presque le triomphe de la peinture. Il y a tout lieu de croire que ce morceau fut l'ouvrage pour lequel posa la Marquise de Veere.

Le troisième tableau nous montre l'archange St. Michel, couvert d'une brillante armure d'or et foulant aux pieds Lucifer; une gloire environne le céleste champion. Près de lui, le donateur s'agenouille d'un air humble et dévot sur le sol. C'est une peinture d'un éclat éblouissant, très bien exécutée; elle date aussi de la dernière période du maître[1]. Ce qui charme dans ses travaux de cette époque, n'est vraiment qu'un reste de ses qualités premières; il se croyait alors bien supérieur, ses

[1] Johanna Schopenhauer.

contemporains eux-mêmes le jugeaient ainsi, mais la grâce qui ornait encore ses tableaux, il l'empruntait aux souvenirs de sa jeunesse, aux habitudes qu'il avait précédemment contractées.

Le peintre nommé par Karel Van Mander *Rogier Van der Weyden* aurait dû vivre en même temps que Quinten Matsys et Jean Gossart. Je l'avais supposé fils du Van der Weyden, mentionné dans mon second volume. Mais les pièces inédites que M. Wauters a trouvées, en classant les archives de Bruxelles, montrent jusqu'à l'évidence que Rogier de Bruges et Rogier Van der Weyden sont un seul et même personnage. Son fils s'appelait Goswin, de sorte que rien n'excuse l'erreur de Van Mander. J'ai donc refait mon travail concernant l'artiste divisé en deux par l'historien flamand : il compose sous sa nouvelle forme un supplément à ce troisième tome.

TABLEAUX DE JEAN GOSSART.

1. Neptune et Amphitrite. Ce tableau est signé : *Joannes Malbodius pingebat* 1516. Dans le Musée royal, à Berlin.

2. Danaë recevant la pluie d'or. Ce tableau est signé : *Joannes Malbodius pingebat* 1527. Dans la Pinacothèque.

3. La Justice, figure de femme, dessin circulaire. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

4. Lucrèce, tableau cité par Karel Van Mander.

5. Adam et Eve, tableau qui était jadis à Amsterdam, cité par Karel Van Mander.

6. Adam et Eve, peinture qui appartenait jadis à Charles Ier et orne encore la collection royale de Kensington.

7. Adam et Eve, près de l'arbre fatal. Au musée de Berlin.

8. Noé endormi par l'ivresse. Les figures sont imitées de la fresque de Michel-Ange, que l'on voit dans la chapelle Sixtine.

9. Abimélech offre des présents à Abraham. Dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

10. La Visitation : aile droite. A Althorp, villa du comte Spencer.

11. Adoration des bergers. Dans le château royal de Wurzbourg.

12. Adoration des Mages, riche composition, avec trente figures principales. C'est un des travaux les plus importants de Mabuse. Il ornait autrefois la galerie d'Orléans, d'où il a passé dans la collection de Castle Howard.

13. Probablement de Gossart : Adoration des Mages. A gauche s'agenouille St. Dominique, à droite l'évangéliste St. Luc. C'est un grand tableau dont les personnages ont des dimensions presque naturelles. Il décorait autrefois une église de Gênes; enlevé comme butin par le comte de Schulenburg,

il fut offert au Roi de Saxe Auguste III. Dans la galerie de Dresde.

14. Sainte Famille : Anne et Marie sont assises sur un trône, entourées de leurs parents des deux sexes. Dans la Pinacothèque.

15. Marie avec son enfant, assise sur un trône; à droite une sainte qui offre à la Vierge une poire; à gauche St. Joseph, devant lequel est assise Ste. Catherine. A Corshamhouse.

16. Marie avec l'enfant Jésus et St. Joseph. Dans la chapelle St. Maurice, à Nuremberg. Un tableau, qui faisait autrefois partie de la collection Boisserée, représente le même sujet : le Christ étend la main pour saisir une pomme; lithographié par Heindel.

17. Sainte Famille : dans la Pinacothèque.

18. La Vierge, tableau cité par Karel Van Mander.

19. Marie avec son fils, sous un baldaquin de formes tourmentées; six anges les environnent. Chez Sir Thomas Baring.

20. Marie tenant sur ses genoux son enfant, qui a les mains pleines de cerises; d'après une composition de Léonard de Vinci. A Berlin.

21. Marie offrant un raisin à son fils. A Berlin.

22. Dans le style de Gossart : Marie tenant son fils endormi contre son sein. A Berlin.

23. Marie tenant l'enfant Jésus sur une corniche. Dans la chapelle St. Maurice, à Nuremberg.

24. Marie tenant l'enfant Jésus, sur une corniche où elle est assise. Ce tableau est signé :

Joannes Malbodius pingebat 1527. Dans la Pinacothèque.

25. Marie assise dans une niche, tient sur ses genoux son enfant qui a une posture animée. A Vienne.

26. La Vierge sur un trône. Dans le palais ducal, à Gênes.

27. Marie avec son fils sur un trône en forme de coquillage; près d'elle, deux saintes et une troisième personne. Dessin de la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

28. Marie dans une chambre avec son fils endormi sur ses genoux. Gravé par Georges Wyns.

29. Marie assise tient son fils debout; gravure de l'année 1589.

30. Jésus et le jeune homme riche. Dans le palais de Kensington.

31. Le Christ sortant de chez Pilate, grisaille. Dans la collection du conseiller d'état Kirschbaum, à Munich.

32. Le crucifiement de Jésus, tableau qui enferme un grand nombre de personnages. En bas, dans des champs séparés, on voit la flagellation et le couronnement d'épines. A la Pinacothèque.

33. Descente de croix, jadis à Middelbourg. Tableau incendié. *Di sua mano in Silanda è una gran tribuna nella badia di Middelborgo.* Vasari, tome 7, page 127.

34. Descente de croix, tableau cité par Karel Van Mander.

35. Descente de croix; sur les ailes se trouvent St. Jean Baptiste et St. Pierre, au milieu d'une riche architecture. Ce tableau qui ornait jadis l'église St. Donat, à Bruges, est signé : *Joães Malbogi pingebat anno* 1521. Chez M. Solly, à Londres.

36. Le Christ chez Simon le pharisien, milieu d'un triptyque. Au Musée de Bruxelles.

37. La résurrection de Lazare, aile gauche du précédent triptyque. Au Musée de Bruxelles.

38. La résurrection de Ste. Madeleine, aile droite du même triptyque. Au Musée de Bruxelles.

39. Le corps du Rédempteur, environné de trois hommes et de deux femmes. Dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

40. *Joan. Mabusius inventor*. Marie assise au pied de la croix regarde le corps du Christ étendu sur la terre et appuyé contre ses genoux : au second plan, la ville de Jérusalem. Gravure qui porte le nom du peintre et ces deux inscriptions : *Hieronymus Wierinx sculpsit; Gerardus de Jode excudit.*

41. Le Christ dans sa gloire, ayant autour de lui les symboles des quatre évangélistes. Dans la Pinacothèque.

42. Douze scènes de la vie de St. Augustin, peintes sur le même tableau et séparées l'une de l'autre par des ornements. Autrefois dans l'abbaye de Tongerloo, maintenant chez le roi de Hollande.

43. Le pape lisant la messe, entouré de cardinaux et de différents prêtres. Dans l'église St. Jacques, à Lubeck.

44. Jésus apparaissant sur l'autel, pendant que le prêtre consacre l'hostie. Gravure très rare, dont le chevalier Van Eersel possède un exemplaire.

45. St. Jérôme en buste, milieu d'autel. A Althorp, château du comte Spencer.

46. La décollation de St. Jacques, grisaille. Tableau peint avec une substance particulière, de façon que l'on pourrait plier la toile dans toutes les directions, sans nuire à la couleur. Il se trouvait jadis à Amsterdam, selon le témoignage de Karel Van Mander.

47. St. Jean Baptiste, aile d'un retable. Autrefois dans l'église de St. Donat, à Bruges, maintenant chez M. Solly, à Londres.

48. L'archange Michel. Lithographié en 1821 par Strixner. Dans la Pinacothèque.

49. L'apôtre St. Pierre. Autrefois dans l'église de St. Donat, à Bruges; maintenant chez M. Solly, à Londres.

50. Albonak amenant ses trois filles nues à Alfred couché. Dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

51. Portrait de la mère du roi Henri VII. Dans la galerie de Corshamhouse. Waagen le croit des premiers temps de Holbein.

52. Mariage de Henri VII avec Elisabeth d'York.

En Angleterre. Dallaway, *les Beaux Arts en Angleterre,* Paris, 1807.

53. Les trois enfants de Henri VII. A Hampton-Court.

54. Répétition du même sujet, faitè peut être par l'auteur de l'original. A Kensington.

55. Copie du même tableau. A Corshamhouse.

56. François et Max Sforza, ducs de Milan, vus à mi-corps. Aile gauche d'un triptyque. A Althorp, château du comte Spencer.

57. Portraits qu'on voyait jadis à Whitehall, dans la galerie. *Karel Van Mander*.

58. Il existe encore des tableaux de sa main au vieux prieuré de Lee, devenu le château du capitaine Brydges Barrett, en Angleterre.

59. Petite peinture dans une des armoires du Musée chrétien, à la bibliothèque du Vatican.

60. Van Mander cite plusieurs dessins, qui ont disparu.

CHAPITRE III.

Bernard Van Orley.

Naissance de Bernard Van Orley. — Il visite l'Italie. — Amitié qui l'unit à Raphaël. — Marguerite d'Autriche le nomme peintre de la cour. — Marie de Hongrie le continue dans ses fonctions. — Il forme le talent de Michel Van Coxie. — Sa manière, ses tableaux.

En dépit de la révolution opérée par Quinten Matsys et qui suffisait pour rajeunir l'art des Pays-Bas, il était décidé qu'une invasion étrangère le détacherait du sol natal et le ferait végéter d'une vie artificielle, au milieu d'une chaleur factice. On doit déplorer ce changement survenu dans sa manière d'être. L'homme perd la moitié de sa force, quand

ses pieds ne touchent plus la glèbe maternelle. Que sommes-nous, que pouvons-nous sans les inspirations de la nature? Produits transitoires de cette nature elle-même, graines légères qu'emportent les vents et que ballottent les tempêtes, nous devenons stériles, si elle ne nous féconde, si le hasard nous pousse loin des climats qui nous sont propices. Le talent s'épanouit comme une fleur d'un jour : il doit vivre dans l'atmosphère où il est né.

Le xve siècle, je l'avoue, me paraît bien supérieur au xvie. Pendant la dernière époque, on figura l'homme d'une manière plus habile, mais ce progrès ne compensa point les pertes que l'art essuya. Qui ne regretterait les fonds charmants de la période antérieure, ces réduits solitaires, où l'on aimerait à cacher sa joie et ses afflictions, à se laisser bercer par l'esprit des songes, tantôt dans les lueurs du crépuscule, tantôt dans le jour radieux qui tombe d'un firmament invariable; et ces tranquilles églises, dont on croit sentir l'air embaumé, dans lesquelles semblent frémir les derniers sons du cantique des orgues; et ces paysages, pour ainsi dire enfantins, où respire une grâce naïve, où l'onde est si pure, le sol si propre, l'herbe si fraîche, où sourit un printemps perpétuel, où se dressent des bois de sapins aux têtes rondes, aux tiges couleur de porphyre, que l'on s'imaginerait avoir poussé sur les panneaux et dont on écouterait volontiers l'harmonieux murmure. Il faut que la Hollande

mette au monde ses grands génies pour qu'on retrouve des images aussi exquises. Nul tableau d'histoire n'éveille dans une âme poétique un plus vif intérêt que les dunes de Wynants, les larges ondes de Kapelle, de Saftleven, d'Albert Cuyp et d'Adrien Van de Velde, les sombres lointains de Ruysdael et de Kessel, les magnifiques intérieurs de Rembrandt et de Pierre de Hooghe, les mers agitées de Backhuisen et les chaumières de l'anversois Paul Bril, chaumières blotties sous le feuillage, près d'obscurs étangs, où l'on dirait que le ciel n'a jamais versé les rayons de sa coupe d'azur. . . . . .

Mais l'Italie enfantait alors des prodiges : la renommée, la mode, l'opinion séduisirent les peintres belges : ils voulurent voir de près ces chefs-d'œuvre et conquérir les mêmes hommages par les mêmes moyens. Quittant donc la voie où les appelait leur talent, ils marchèrent sur les traces des artistes méridionaux. Quelle que soit la manière dont on juge cette évolution, il faut l'accepter comme un fait important qui domina tout le XVIe siècle. Parmi les hommes qu'elle influença les premiers, on remarque Bernard Van Orley. . . . .

Il vint au monde à Bruxelles en 1471. Troisième fils d'Everard van Orley et de Barbe Taye, mariés le 27 avril 1462, il ne naissait pas d'individus obscurs; alliés aux plus grandes familles de la nation, ils occupaient eux-mêmes un rang distingué à la cour. Cette noble origine devait lui être utile; elle lui

permit d'avancer rapidement dans la carrière, sans y trébucher dès les premiers pas, au milieu des ronces et des broussailles qui gênent l'homme de mérite sans fortune, et sans ce qu'on appelle emphatiquement une position sociale. Comme si un talent qu'on exerce n'était point par lui-même une position et la plus belle de toutes! Un sot a besoin d'une place pour le faire valoir; mais quiconque possède une valeur réelle peut dédaigner les galons de la servitude et le clinquant de la richesse.

Nul détail ne nous révèle comment Bernard Van Orley passa la première partie de son existence. Elle fut heureuse, selon toute probabilité, heureuse des jouissances de la fortune, heureuse de l'insouciante naïveté qui accompagne le matin de la vie, comme la fraîcheur de l'air accompagne le matin du jour. L'époque de son voyage en Italie n'est pas constatée; on présume qu'il eut lieu vers 1508. Raphaël venait alors d'être appelé à Rome, par Jules II, le souverain pontife, et de s'y établir. Les ouvrages de ce grand peintre enthousiasmèrent Bernard : ses études précédentes, les tableaux des maîtres néerlandais, le goût de son pays, tout fut oublié. Il resta comme sous l'influence d'un charme; s'assimiler les dons de Sanzio devint son but, sa pensée unique. Prenant pour modèles ses peintures, il tâcha d'en faire passer le génie dans ses propres travaux. Son admiration s'exprimait par des discours aussi bien

que par ses efforts pour suivre de loin le grand dessinateur. Raphaël ne se montra pas insensible à tant de verve ; il but goutte à goutte le philtre enivrant de ses éloges dithyrambiques. Une amitié sincère en fut la conséquence : elle dura jusqu'au jour, où la mort couronnée de fleurs vint prendre en souriant le noble artiste dans ses bras, pour le transporter dans les loges du Vatican céleste, dont il orne à perpétuité les murailles. Il est probable que Van Orley rencontra en Italie Jean de Maubeuge, qui avait des mœurs plus rudes, mais un talent aussi distingué.

Bernard cependant finit par quitter la Péninsule et par regagner son pays. Sa gloire prit un rapide développement : c'était à qui aurait de ses tableaux. Sur ces entrefaites il se maria et choisit pour compagne Marguerite Zeghers ; il se fixa près de l'église St. Géry, qu'avoisinaient les demeures de ses riches parents. Je ne sais s'il captiva sa femme, mais beaucoup de jeunes personnes n'auraient point aimé sa figure bizarre, large et courte, sans être pourtant massive ni commune ; de gros yeux fort éloignés des sourcils, de petites moustaches et des cheveux bouclés ne la rendaient pas plus séduisante. Une coiffure très vaste dans le sens horizontal achevait de faire naître l'étonnement.

Il fut présenté à Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas, par son neveu Charles-Quint : elle le nomma son peintre officiel, avec un sou d'ap-

pointements par jour [1], dix huit livres cinq sous par année. Le jeune prince aimait beaucoup la chasse : il poursuivait ardemment le cerf et le chevreuil sous les austères sapins du Groenendael, sous les chênes antiques de Rouge-Cloître et sous les frais ombrages de Boisfort. Il prenait plaisir à écouter le jappement des chiens, qui erraient dans les taillis, s'éloignant, se rapprochant, décrivant un cercle énorme sur les traces de leur proie, semblables par intervalles aux limiers fantastiques de St. Hubert. Le cor dardait sous les feuillages ses sons retentissants, qui allaient expirer bien loin, derrière les vapeurs de l'horizon. Les cavaliers, les dames de la cour, exhortant les chevaux, passaient avec la rapidité de la flèche, comme les visions conçues par un esprit en délire. Puis le cerf se lançait au milieu d'un étang solitaire; puis la meute lui barrait le passage; puis on lui donnait le coup de grâce et la fanfare joyeuse du hallalli célébrait

[1] « A maistre Bernard d'Orley, paintre de Madame, la somme de douze livres dix-sept sols de 40 gros (monnaie de Flandres) la livre, de laquelle somme ma dite Dame par ses lettres patentes en date du 8e jour de mars 1521 lui a ordonné prendre et avoir d'elle pour une fois, et ce pour récompense de semblable somme à quoy il a esté rayé en l'année 1521 de ses gaiges ordinaires d'un sol qu'il prend chacun jour d'elle et lui sont comptés par les escroes de la despence ordinaire de son hostel, en laquelle rayure sont compris 257 jours revenant à ladite somme. Pour ce, avec quittance dudit maistre Bernard d'Orlech, etc. » *Comptes des dépenses de Marguerite d'Autriche,* année 1522. Cet extrait n'a pas été donné par M. Altmeyer.

le triomphe des chasseurs. En d'autres moments ceux-ci prenaient du repos sur une clairière, et pendant que leurs destriers soufflaient, que la brise emportait la sueur dont leurs fronts étaient baignés, la mésange reprenait sa douce cantilène, le ruisseau troublé faisaient entendre sa plainte et les herbes meurtries relevaient leur tige languissante. On chargea Bernard de copier ces diverses scènes d'après nature : il fit un grand nombre de cartons, qui servirent à broder des tapisseries. Parmi les groupes animés, le portrait de Charles-Quint lui-même surprenait par son exactitude. La forêt de Soignes semblait ainsi se déployer autour des salles avec ses magiques profondeurs.

Outre ses appointements annuels, Bernard Van Orley recevait des sommes particulières pour chacun de ses tableaux. Marguerite lui paya entr'autres ouvrages, *la remembrance de Marie morte* dix philippus d'or[1]; ce panneau fut envoyé au cloître des sept douleurs de Notre-Dame, près de Bruges. Elle donna le même prix d'un saint Suaire, sur taffetas. Dans le compte où sont mentionnés ces deux morceaux, on trouve encore le passage suivant : « Et autres dix philippus, desquels Madame a fait don au dit maistre Bernard, oultre et par-dessus lesdits achats d'icelles paintures et marchés

[1] *Comptes des dépenses de Marguerite d'Autriche*, année 1521. — Altmeyer.

par elle faicts avec lui; et ce en faveur d'aucuns agréables services qu'il a faits à icelle dame, desquels elle ne veut ici aucun déclaration estre faite. » Les papiers de la régente, que l'on garde aux archives de Bruxelles, rapportent dans les mêmes termes deux autres gratifications. Pourquoi ne voulait-elle pas en dire le motif? Quels étaient ces mystérieux services qu'elle jugeait si agréables? Dame Marguerite était un peu paillarde, comme nous le révèle Brantôme : on peut croire qu'il s'agit là des portraits de quelques amants. La couronne a ses douceurs, mais il est d'autres joies dans le monde; ne faut-il point se délasser par intervalles?

Bernard Van Orley fut un des artistes flamands qui accueillirent sans jalousie le pauvre Albert Dürer. Il le festoya, comme nous le dirons plus loin. Entretenant une correspondance avec son maître et ami, Raphaël, il lui adressait des esquisses et en recevait d'autres en échange, qu'il gardait soigneusement. Le peintre des Madones avait fait, durant les années 1513 et 1514, les cartons des précieuses tapisseries destinées par Léon X à la Chapelle Sixtine. Son élève fut chargé d'un surveiller l'exécution dans les manufactures d'Arras. On les termina en 1519. Depuis lors, on les déployait le jour de la Fête-Dieu et la beauté du travail augmentait la piété des fidèles. Mais elles ne devaient point échapper aux coups des révolutions. Pendant les troubles qui agitèrent Rome à la fin du siècle dernier,

elles furent vendues et tombèrent entre les mains de quelques juifs plus avides qu'instruits, plus rapaces que sensibles; pour extraire l'or qui les rehaussait, ils prirent le parti de les brûler; un certain nombre était déjà devenu la proie des flammes, lorsqu'un français, nommé Gérard, acheta les autres. Il les céda lui-même à Pie VII, qui en décora de nouveau la chapelle du Vatican [1]. La majeure partie des dessins primitifs orne le palais de Hampton-Court [2].

Bernard Van Orley fit lui-même un grand nombre de cartons ou modèles de tapisseries. Outre ceux que nous avons déjà mentionnés, il en crayonna pour plusieurs seigneurs de la cour. Les Nassau gardèrent longtemps huit patrons de ce genre; sur chacun d'eux on voyait un prince et une princesse de leur famille, à cheval; en tout, seize personnages de grandeur naturelle et peints avec une extrême fidélité. Le comte Maurice jugea ces croquis tellement dignes d'admiration, qu'il les fit copier à l'huile par Jean Jordaens, peintre anversois, qui habitait la ville de Delft.

La Régente était devenue vieille et approchait de la grande hôtellerie,

Où la mort offre un lit à chaque voyageur,

[1] *Vie de Raphaël*, par Odevaere.

[2] Voyez l'histoire et la description de Hampton-Court, dans mes *Souvenirs d'Angleterre*.

quand elle pria Bernard Van Orley de composer un tableau à l'huile, qu'elle donna au comte d'Hoogstraeten, Antoine de Lalaing, *pour icelluy mestre et placer devant la cheminée de la chambre* où elle demeurait, pendant les visites qu'elle lui rendait en son château. Elle lui témoigna toujours une affection particulière. Mais ses tendresses et ses jeux touchaient à leur terme; elle expira le 1er décembre 1530, après avoir noblement et adroitement gouverné les Pays-Bas. Elle était froide comme les marbres qui l'entouraient, bien avant que le tableau de Bernard fût payé [1]. Il ne termina pas une autre peinture qu'elle l'avait chargé de faire pour le maitre-autel de Notre-Dame de Brou.

La sœur de Charles-Quint, Marie d'Autriche, veuve du roi de Hongrie, tué par les Turcs, fut l'héritière de sa tante. L'Empereur vint lui-même l'installer sur le trône ducal des Pays-Bas. Van Orley remplit à sa cour la charge de peintre officiel, comme il l'avait occupée sous Marguerite d'Autriche. On voit dans les comptes de la seconde régente qu'elle lui donnait treize livres pour une *portraiture* [2]. En 1535, elle lui en fit faire seize durant l'année, deux desquelles, étant de grandes dimensions, furent payées l'une 30 livres, l'autre 28. On ne sait ce que sont devenues ces intéressantes images.

[1] *Comptes des dépenses de Marguerite d'Autriche.*

[2] *Rapport sur les archives de l'ancienne Chambre des comptes à Lille*, par M. Gachard; pages 264 et 265.

Bernard Van Orley eut pour disciple Michel Van Coxie; ce dernier, après son retour dans les Pays-Bas, en 1539, obtint les plus brillants succès. Le maître ne se laissa point souiller par la jalousie. Au contraire, il exécuta pour la chapelle de la corporation des peintres, à Malines, une Sainte Vierge tenant son divin fils, pendant que St. Luc, la prenant pour modèle, trace une image de l'Annonciation. Il voulait par là témoigner à cette confrérie la joie qu'il éprouvait d'avoir formé un de ses membres les plus habiles. Les volets furent peints par son élève, de sorte que le triptyque offrit aux spectateurs la preuve matérielle de l'union qui régnait entr'eux. Ce noble sentiment les inspira l'un et l'autre, et ils firent un ouvrage hors de ligne.

Son heure dernière cependant finit par sonner; il mourut à Bruxelles, le 6 du mois de janvier 1541, à l'âge de 70 ans. Il avait perdu sa femme en 1530 et laissait deux fils, qui cultivèrent le même art aussi bien que toute leur postérité, jusqu'au dix-huitième siècle, où elle s'éteignit dans la mère du peintre De Haerne. L'église St. Géry abrita la dépouille de Bernard Van Orley; il fut enterré, à droite de la grande nef, près de la porte, sous une pierre que signalait une inscription historique, environnée des armoiries du défunt.

On conserva longtemps dans sa famille ses dessins et ceux de Raphaël. Cette riche collection se trouvait, à l'époque du bombardement de Bruxelles,

chez Pierre Van Orley, un de ses descendants. Les bombes environnèrent sa maison de flammes; pour sauver ses effets les plus précieux et les brillants ouvrages qui ornaient sa demeure, il les transporta dans l'habitation d'un ami, laquelle lui semblait moins périlleusement située. Mais le destin se fit un jeu de tromper sa prudence; la maison où il chercha un refuge devint la proie de l'élément destructeur; la sienne, par une espèce de prodige, fut soustraite à ses ravages. Ce malheur anéantit les importantes esquisses et ruina la famille.

Plusieurs circonstances révèlent chez Bernard l'esprit nouveau qui allait animer les artistes. La patiente exécution des vieux maîtres lui déplaisait : il fut le premier peintre flamand, qui travailla d'une manière expéditive. La rapidité de son pinceau devint, en quelque sorte, fameuse. Durant son séjour au-delà des Alpes, ses compagnons avaient pris l'habitude de dire qu'il puisait ses figures à pleines cuillerées dans les pots de couleur; cette expression badine arriva jusqu'en Flandre, où on le nomma *cuiller à pot* (potlepel)[1]. Il remplaça donc la charmante et naïve finesse de l'ancienne école par un prompt labeur et ouvrit le chemin aux fabricants de peinture.

Sa devise trahit des sentiments jusqu'alors in-

[1] Johanna Schopenhauer.

connus. On trouve sur quelques-uns de ses tableaux ces trois paroles flamandes : *Elk syne tyt*, chacun son temps[1]; maxime pleine d'ambition et d'impatience. La renommée des Van Eyck et de Hemling le fatiguait sans doute : il examinait leur trône d'un œil d'envie et se demandait d'un air chagrin : « Quand donc en descendront-ils, pour me laisser régner à mon tour? Mon heure est venue et j'attends encore. » Nous voilà bien éloignés de la modestie ingénue des premiers artistes : un trouble présomptueux succède à leur calme rêverie et annonce déjà les luttes funestes, qui rempliront d'amertume le cœur des hommes de talent.

Les morceaux les plus achevés de Bernard Van Orley sont ceux que l'on admire chez le Roi de Hollande. Cinq d'entr'eux représentent l'histoire de Job. On voit d'abord, sur le premier tableau, Elohim causant avec Lucifer et lui donnant la permission de torturer son pieux serviteur. Ce dialogue étrange a fourni, comme l'on sait, à Gœthe le début de son Faust. On voit ensuite dans le bas du même panneau les Chaldéens qui enlèvent le bétail du saint homme, trois mille chameaux, sept mille moutons, cinq cents bœufs portant le joug et cinq cents anesses. Un mystérieux paysage environne les pillards et les troupeaux. Les autres peintures nous

[1] On les remarque entr'autres sur le *Festin des enfants de Job*, que possède le roi de Hollande.

montrent successivement le festin des enfants de Job, écrasés sous les ruines de l'habitation où ils vident les coupes, leur malheureux père sur le fumier, la mort du Juste décrite dans son entretien avec ses amis, le supplice du méchant dévoré par les flammes de l'enfer, la guérison et la glorification du sage hébreux. Ces tableaux excitent l'intérêt de plusieurs manières. L'artiste s'y offre à nous comme un grand peintre : on voit qu'il est maître de ses moyens et qu'en touchant le panneau, il y évoque, au gré de ses désirs, les formes qui captivent son imagination. La chaleur du travail annonce qu'il s'est senti inspiré. Le caractère savant du dessin, la hardiesse des attitudes et la justesse des raccourcis, la vigueur de l'expression rappellent l'art italien : mais malgré l'attachement de Van Orley pour le peintre des Loges, il l'imite bien moins que son rival Michel-Ange. C'est la même hyperbole, la même recherche de postures difficiles : l'énergie convenait dès lors beaucoup mieux à l'esprit flamand que la grâce. La composition ingénieuse dénote l'habitude de la pensée, ou du moins un esprit capable de réfléchir. Mais, en dépit de l'influence étrangère, l'homme du Brabant a conservé, sous plusieurs rapports, le goût de son pays. Sa couleur serrée, lustrée, appartient à l'école des Van Eyck ; ses types sont néerlandais; au fond de ses tableaux on découvre des sites du nord ou des chambres ornées selon la manière septentrionale, avec des lits à

courtines, des dressoirs, des vases de cuivre et autres objets bien connus des amateurs. Deux portraits, une madone, une Sainte Trinité, que renferme encore le palais du roi de Hollande, suggèrent les mêmes observations.

Le Musée de Bruxelles contient deux peintures que le livret désigne comme de lui et qui ont une bien moindre valeur. L'une est une barbouillage indigne d'attention [1]; elle lui ferait le plus grand tort, si on pouvait la croire de sa main. L'autre a la forme d'un rétable, au milieu duquel gît le Sauveur descendu de croix. Les personnages se détachent sur un fond d'or, où l'on a imité avec de la couleur l'effet du gauffrage. Les têtes ont sans doute beaucoup d'expression et le chagrin agite de sa tempête la pieuse troupe penchée sur le cadavre du Rédempteur; mais les types manquent d'élégance, de beauté. Les proportions des figures sont étranges et les chairs paraissent, en quelque sorte, boursoufflées. Plusieurs des portraits qui occupent les ailes méritent de sincères éloges, spécialement l'image du donateur; des repeints déplorables gâtent toutefois un certain nombre d'entr'eux. La tête de St. Jean-Baptiste se recommande par une force d'exécution et une verve de détails peu communes : un paysan doit en avoir fourni le modèle. La tradition rapporte que ce tableau provient de l'église St. Géry; mais

[1] Elle porte le nº 559.

Descamps ne le cite pas dans son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant.* Cette circonstance, je l'avoue, m'inspire des doutes, qu'une autre raison semble d'ailleurs rendre légitimes.

Si l'on prend la peine de visiter l'hospice St. Jean, à Bruxelles, on y verra un rétable muni de nombreux volets : le panneau central figure la mort de la Vierge. Cette production passe pour être de Bernard Van Orley : on ne doit point oublier toutefois qu'il se trouvait relégué dans un couloir de l'ancien hôpital du Béguinage et n'en fut tiré qu'au moment où on démolit l'édifice. On l'attribua, sur un simple examen, à l'artiste qui nous occupe, et sans preuves matérielles. Quelques têtes lui feraient honneur; la composition dénote un vrai mérite. Le bas de l'encadrement porte l'inscription que voici : *gemackt anno* XV°XX *den* XI *dach augusti,* « fait l'an 1520, le 11e jour du mois d'août. » Elle semble incomplète et un espace vide permet de croire que le nom de l'auteur précédait le premier mot : d'une autre part, sur le bord du vêtement qui habille un des acteurs, placé à droite, au coin du panneau central, on voit écrit de la manière la plus lisible :

VANDEN KÖTN.

Est-ce le nom du peintre? Est-ce le nom du personnage, qui a posé pour cette figure? On trouverait peu d'exemples qui appuieraient la dernière

opinion. Si on adopte la première, le tableau devient l'œuvre d'un artiste dont l'existence n'a laissé aucune trace. Or la tête de St. Jean qui se penche sur Marie est exactement semblable à celle du morceau que renferme le Musée de Bruxelles. L'un et l'autre seraient alors dûs au nommé Van den Kotn, peintre englouti dans les sables mouvants de l'histoire.

Le Sauveur crucifié entre les deux larrons, qui orne l'église Ste. Catherine, à Bruxelles, n'engendrera point de débats : il porte évidemment le cachet du maître. L'expression dramatique est la qualité dominante qui le distingue. Jésus penche la tête vers St. Jean et vers sa mère, comme s'il oubliait ses propres douleurs pour les consoler : sur sa belle figure rayonne toute la poésie de l'évangile. Marie et St. Jean le regardent avec une profonde émotion ; Madeleine, qui embrasse le pied de la croix, lève vers lui des yeux pleins d'un tragique désespoir. St. Longin, le soldat que la grâce éclaire, parait transporté de ce qu'il a vu : dans une attitude vigoureuse, il montre le messie d'un geste animé, qui semble dire : Le voilà, le Redempteur des hommes ! Les larrons prennent eux-mêmes une part très active à la péripétie : le criminel répentant jette au Christ des regards où brillent une foi vive et une humble espérance ; le coupable endurci se détourne, comme pour ne pas se laisser convaincre et pour témoigner de ses opiniâtres sentiments. Les

gardes qui se disputent le manteau du Fils de l'homme ne sont pas moins agités. Ce n'est pas un artiste ordinaire qui aurait su vivifier de la sorte un épisode pathétique sans doute, mais qu'on avait déjà traité bien des fois, même à cette époque lointaine. L'œuvre est d'autant plus belle que, malgré la verve générale, on n'y trouve aucune hyperbole : l'auteur a gardé cette juste mesure, dont l'absence annule toutes les qualités d'un artiste comme d'un poète. Dépasser le but revient à ne pas l'atteindre. Cette production importante est, par malheur, dans un état déplorable : une croûte de poussière ternit les couleurs, en détruit le charme et rend l'ensemble confus.

Le *Jugement dernier*, qui pare l'église St. Jacques, à Anvers, possède au contraire toute sa fraicheur primitive. Il forme un de ces rétables que l'on appendait au-dessus des tombeaux, dans les Pays-Bas. La composition en est singulière : le peintre a totalement sacrifié la partie céleste, Jésus, Marie, les bienheureux, les anges qui sonnent de la trompette : le sujet réel du tableau, ce sont les morts abandonnant leurs sépultures. A gauche, une femme entièrement nue et debout regarde le Christ avec une expression étrange et indéfinissable : elle a des formes mâles, quoique belles, qui lui donnent l'air d'appartenir à l'autre sexe. Près d'elle, un homme également debout s'occupe moins du paradis que de l'enfer et, quoique placé du côté

des élus, tourne vers les démons ses yeux inquiets. A leurs pieds, deux individus qui renaissent gisent sur la terre, en de savantes postures. Dans un autre groupe, dessiné vis-à-vis de celui-là, un diable fantastique, dont la tête originale produit un effet singulier, emporte sous son bras gauche une femme attrayante couchée horizontalement. Nulle draperie ne déguise son beau corps; la tête en arrière, les cheveux pendants, les seins raffermis par l'agitation qu'elle éprouve, elle crie de toutes ses forces; mais la terreur ne dépare ni ses traits, ni sa bouche, cette bouche voluptueuse qui a dû recevoir bien des baisers. On trouverait malaisement une plus suave pécheresse et l'on regrette de n'avoir pas contribué à lui ouvrir les portes de l'enfer. Une autre jolie femme, dans un costume aussi intéressant, appuie une de ses mains sur la terre pour se lever et jette des cris en regardant le ciel. Les aimables filles sont un peu poltronnes; elles avaient tellement le goût du plaisir et en ont si bien approfondi les mystères que la douleur les étonne, les bouleverse comme une chose surnaturelle. Le même démon, qui porte la première, entraine de son bras droit un malheureux damné vers le gouffre sans espoir. Entre les deux groupes, un homme debout, la figure tournée vers le spectateur, exprime la pitié plutôt que la crainte et sert de transition. La couleur fine, intense, bien conservée, a tout le charme de l'ancienne école et n'annonce pas un travail rapide. Les

nus témoignent d'une grande science anatomique, révèlent un grand talent de dessinateur : peu d'hommes feraient mieux de nos jours. Ce tableau excuse l'impatience de briller, de dominer qui tourmentait le peintre, et lui faisait hardiment hisser dans les airs son belliqueux pavillon.

Sur le volet gauche, on aperçoit le donateur, son patron et ses fils, au nombre de trois · les têtes faussement éclairées ont une valeur secondaire. La donatrice, sa patrone et ses dix filles occupent l'autre volet : l'exécution en est beaucoup mieux réussie; la mère et quelques unes de ses filles sont très-remarquablement peintes. Leur protectrice nous offre un beau visage, bien posé. Derrière l'un et l'autre groupe se déploie une vaste campagne, dans le style du xve siècle, mais d'une touche moins délicate et d'un aspect moins agréable.

L'extérieur des vantaux représente la Trinité sous une forme complètement originale. Le Sauveur portant sa croix est agenouillé, à gauche, sur la colonne néfaste où on l'a lié pour le battre de verges; St. Pierre et St. Paul se tiennent près de lui. A droite, on voit Ste. Marguerite et Ste. Thérèse, excellentes figures. La dernière surtout enchaîne l'attention. Les seins nus, la chevelure dénouée, elle regarde le Messie dans une posture dramatique; sa main levée est admirable. Tout ce travail annonce décidément un homme habitué à réfléchir et qui ne suit pas les routes battues.

Karel Van Mander parle d'un tableau qui décorait la chapelle des *Aumôniers*, à Anvers, et qui figurait aussi le Jugement suprême. Bernard avait fait dorer tout le panneau, avant d'y apposer des couleurs, pour rendre celles-ci plus brillantes et plus durables, pour donner au ciel plus de transparence. La même société le possède depuis le temps où l'historien écrivait ces détails. Il se trouve dans une salle de l'hospice Ste. Élisabeth, qu'elle surveille et dirige. La scène terrestre y occupe moins de place que le firmament et les divins personnages. Le tableau du reste a une faible importance : il trahit vraiment de la précipitation. Le fils de l'homme assis sur l'arc-en-ciel, avec le globe du monde sous ses pieds, ne fait pas un geste heureux : les deux anges, qui volent près de lui, sont infiniment plus beaux. Les morts réveillés de leur profond sommeil ne charment la vue ni par leurs formes, ni par leurs couleurs : ils sont médiocrement exécutés. Au milieu d'eux, l'artiste a eu la singulière idée de peindre un enterrement : des hommes déposent une bière qu'un prêtre bénit : le dernier jour fond à l'improviste sur les uns, le tombeau n'a pas encore dévoré l'autre. Le fond de la scène rappelle le Dante : on y voit des bandes innombrables de ressuscités, les uns levant les mains vers le ciel, les autres poussés par les démons vers l'enfer. Une seconde zône, qui contient des milliers de bienheureux, forme un demi-cercle au-dessus de la pre-

mière; une troisième domine la seconde; plus haut, volent des myriades d'anges. L'intérieur des battants figure les œuvres de miséricorde, tableaux assez bien composés, où l'on trouve de bons détails, mais où la hâte qui précipitait le labeur de l'artiste se trahit d'une manière évidente. Le meilleur épisode est celui des mendiants auxquels on distribue des vivres; leur face exprime une avidité sinistre. Le dehors des vantaux représente le même sujet, peint en grisaille, et n'a d'autre valeur que celle d'une décoration bien faite.

Le mariage de la Vierge, que possède le Musée du Louvre, est une production peu attrayante. La fiancée porte une couronne royale; au-dessus des époux, deux anges lourdement vêtus jouent de la musique : l'un pince de la harpe et l'autre de la guitare. Le fond du tableau est peint, mais de l'or véritable rehausse les costumes et fait briller les ornements. Dessin libre, couleur un peu sombre, figures peu expressives.

A l'époque où vivait notre artiste, les coutumes du moyen âge n'avaient pas totalement disparu. La renaissance les transformait sans les anéantir. On attachait encore aux fenêtres des églises ces splendides vitraux, qui changent la lumière en pluie de diamants. Bernard Van Orley paya son tribut à l'ingénieuse découverte de nos ancêtres : il fit plusieurs cartons pour les verrières de Ste. Gudule; ses reçus déposés dans les archives de la fa-

brique ne permettent point de le révoquer en doute.

TABLEAUX DE BERNARD VAN ORLEY.

1. Neptune et Amphitrite. Chez le duc de Devonshire.

2. Vénus et l'amour endormi. A Berlin.

3. Probablement de Van Orley : buste d'une Lucrèce. Dans la galerie des États, à Prague.

4. Antiochus Epiphane préside à l'érection d'une idole dans le temple de Jérusalem ; aîle droite. A Vienne.

5. Présentation de la Vierge au temple : Joachim, Anne et beaucoup d'autres personnes l'entourent. A Chatsworth, principale résidence champêtre du duc de Devonshire.

6. Le mariage de la Vierge. Au Louvre.

7. Dans le style de Bernard Van Orley : l'Annonciation et plusieurs traits de l'enfance du Christ. Au Musée de Berlin.

8. La naissance de Jésus. Autrefois dans l'église St. Géry, à Bruxelles. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc.)

9. L'Adoration des Mages. Autrefois dans le réfectoire de l'abbaye des Prémontrés, à Dileghem. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc.)

10. La présentation de Marie au temple : ouvrage qui passe à tort pour être de Jean Van Eyck. A Chatsworth, maison de campagne du duc de Devonshire.

11. Ste. Anne bénit la Vierge assise devant elle et s'apprêtant à mettre l'enfant Jésus dans un berceau préparé par un ange : imité de Raphaël. A Berlin.

12. Marie avec l'enfant Jésus qui bénit le petit St. Jean en présence de St. Joseph et de Ste. Élisabeth. A Keddlestonhall, château du comte de Scarsdale.

13. Marie avec son fils sous un baldaquin : Joseph cueille des dattes à un palmier. Dans la *Liverpool-Institution*.

14. Une halte pendant la fuite en Egypte; l'influence italienne est manifeste dans la Vierge; un riche paysage entoure les pélerins. A Vienne.

15. Le Christ guérissant un malade, dix huit figures. Dessin à la mine de plomb. (Thoré, *Alliance des arts*.)

16. Jésus sur la croix, entre deux larrons. Dans l'église Ste. Catherine, à Bruxelles.

17. Le corps du Christ sur les genoux de Marie; Madeleine baise sa main et la mouille de pleurs; près d'eux St. Jean et cinq autres personnages. Autrefois dans l'eglise Ste. Gudule, à Bruxelles. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc.)

18. Le Christ mort pleuré par les siens. Au Musée de Bruxelles.

19. La descente du St. Esprit : volet gauche. A Vienne.

20. Le jugement dernier, panneau central. Dans l'hospice Ste. Élisabeth, à Anvers. Il est cité par

Van Mander comme appartenant aux *Aumôniers*. A l'époque où vivait Descamps, il ornait leur chapelle dans la cathédrale.

21. Les œuvres de miséricorde; volets du précédent triptyque.

22. Le Jugement dernier, panneau central; dans l'église St. Jacques, à Anvers.

23. La Trinité, St. Pierre, St. Paul, Ste. Thérèse et Ste Madeleine. Extérieur des volets du précèdent triptyque.

24. Dans le style de Bernard Van Orley : le Jugement dernier, triptyque. A Berlin.

25. La mort de la Vierge. Dans l'hospice St. Jean, à Bruxelles.

26. St. Jérôme. A Berlin.

27. St. Luc peignant la Vierge et son fils, dans un monument d'une somptueuse architecture, panneau central; les volets sont de Michel Coxie. Le duc Mathias emporta le triptyque en Bohême; il orne maintenant l'église St. Veit, à Prague.

28. St. Norbert refutant l'hérésie de Tanchelin, tableau lithographié par Bergman en 1825. Dans la Pinacothèque.

29. Deux volets : autrefois dans l'église St. Martin, à Alost. (Descamps, *Voyage pittoresque,* etc.)

30. L'enlèvement des troupeaux de Job. Chez le roi de Hollande, à la Haye.

31. Le festin des enfants de Job. Chez le roi de Hollande, à La Haye

32. Job sur le fumier. Dans la même collection.

33. La mort du Juste. Dans la même collection.

34. Guérison et glorification de Job. Au même endroit.

35. Une dame de qualité. Dans la même collection.

36. La Vierge et l'enfant Jésus. Dans la même collection.

37. Portrait de femme. Dans la même collection.

38. La Sainte Trinité. Dans la même collection.

39. Anne de Clèves, portrait en buste. A Althorp, château du comte Spencer.

40. Un donateur avec ses trois fils, sous la protection de St. Georges; volet gauche du triptyque conservé dans l'église St. Jacques, à Anvers.

41. Une donatrice avec ses onze filles, sous la protection de Ste. Catherine; volet droit du triptyque conservé dans l'église St. Jacques, à Anvers.

42. Portrait de femme. A Chiswick, dans le châteou du duc de Devonshire, près de Londres.

43. Dans le style de Bernard Van Orley : une jeune fille qui lit, près d'un vase d'or. Dans la galerie des États, à Prague.

44. Une femme vue de profil, tenant un serpent contre son sein et nommée pour cette raison Cléopâtre. A Chiswick, dans le château du duc de Devonshire.

45. Six hommes et un chien, sous des arbres, dessin. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

46. Des chasseurs à pied et à cheval, sous des arbres, avec un chien près d'eux; dessin. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

47. Peintures dans le palais Piccolomini, à Vienne.

48. Cartons de tapis, dessinés pour Charles-Quint, pour Marguerite d'Autriche et pour la maison de Nassau.

CHAPITRE IV.

Lucas de Leyde.

Biographie. — Précocité de ses dispositions. — Il est à la fois peintre, graveur et verrier. — Lutte courtoise entre lui et Albert Dürer. — Les artistes belges l'empoisonnent. — Sa manière, ses tableaux.

En 1527, une barque partie de Leyde glissait sur les canaux de la Hollande, se dirigeant vers Rotterdam. Elle était fraîchement peinte, d'une forme élégante et annonçait la richesse du propriétaire. Une cahutte ou maison de bois chargeait l'une de ses extrémités; on remarquait aux fenêtres des rideaux splendides. Hors de l'habitation flottante, un homme assis sur un moëlleux coussin, examinait le paysage

d'un air attentif et rêveur. Il était petit, frêle, délicat et ne portait point de barbe : un gros bonnet fourré, un ample costume le préservaient de l'humidité qui baigne toujours la Hollande. Par moments, il prenait un crayon et traçait avec rapidité une adroite esquisse. Les campagnes qui se déroulaient devant lui comme un tableau mobile, pendant que le *treckshuyt* voguait silencieusement sur l'eau stagnante, méritait bien qu'il en fit un but d'étude et un objet de contemplation. Ici, de grands près verts où courait l'ombre des nuages, où le soleil étincellait dans l'herbe, où ruminaient des troupeaux de vaches et où broutaient quelques chèvres; là, des bourgades ceintes de feuillages, dressant leurs toits rouges au milieu des branches et laissant échapper vers le ciel les lentes spirales d'une jaunâtre fumée; plus loin, un étang couvert de glaieul rose, de nénuphars dorés, de fleurs si légères, si transparentes qu'elles semblent devoir fondre comme la neige sous votre haleine, et autour de l'étang un bois rempli d'oiseaux, qui chantaient leur épithalame ou honnissaient les grenouilles blotties dans les joncs. A l'odeur fade de la tourbe succédait l'âpre odeur des plantes marécageuses. Parfois une cigogne solitaire, près d'un vieil aulne miné, au bord d'un courant assoupi, formait une sorte de tableau mélancolique et naturel. Le soir venu, le personnage quittait la barque et entrait dans quelque hôtellerie.

Au bout de plusieurs jours, la nacelle arriva dans l'île de Walcheren, à Middelburg. Le propriétaire descendit et alla commander un somptueux festin chez le meilleur aubergiste. Il y invita Jean de Maubeuge et d'autres peintres, car il aimait les arts, étant lui-même un artiste; il s'appelait Lucas de Leyde. La fête fut splendide et coûta soixante florins, somme considérable pour l'époque. Un petit nombre d'années auparavant, Bernard Van Orley, ayant invité Dürer à un banquet magnifique, ne dépensa qu'environ dix florins, selon le témoignage du dernier. Pour faire honneur à ses hôtes, Lucas parut au milieu d'eux habillé d'une robe de soie jaune, qui brillait comme de l'or. Il se figurait les éclipser tous, mais Gossart, quoique bien moins riche, avait pour le faste un amour plus énergique. Il se montra donc vêtu d'une robe de drap d'or et le costume de son rival perdit auprès du sien comme une illusion auprès d'une réalité. L'amphytrion, en véritable artiste, fut charmé du tour et loin d'éprouver le moindre déplaisir, emmena Jean de Maubeuge pour lui tenir compagnie pendant le reste du voyage. Ils allèrent ainsi à Anvers, Gand, Malines et autres cités belges; partout Lucas offrait aux peintres, sculpteurs et architectes un festin où il déployait le même luxe. Mabuse lui servait d'acolyte et faisait ardemment la cour aux bouteilles : il les soignait, pressait et cajolait avec une rare tendresse.

L'opulence du grand peintre venait en partie de ses travaux, en partie de sa famille et de son mariage. Il était né à la fin de mai ou au commencement de juin 1494, dans la ville dont il porte le nom. Son père, nommé Hughes Jacobsz, fut son premier maître [1]. Il eut pour jouets les instruments de son art, le fusin, le crayon, la plume, le pinceau, le burin, et autres outils; pour camarades, de jeunes peintres sur bois ou sur verre et de jeunes orfèvres. Après avoir profité des leçons paternelles, il devint le disciple de Cornelis Engelbrechtsz. Aiguillonné par son talent précoce, il trouvait les journées trop courtes et dessinait bien des fois pendant la nuit. Sa mère inquiète venait frapper à sa porte et souffler la lumière, non par avarice, mais par inquiétude pour sa santé: elle craignait qu'un travail si opiniâtre, que des veilles si fréquentes ne délabrassent sa jeune organisation, ou même n'éteignissent dans son cerveau la flamme divine de l'intelligence. Heureux temps que celui où l'enthousiasme surabonde, où l'âme obéit à une impulsion souveraine et embrasse avec un amour sans limite l'objet de ses désirs! On ne se préoccupe point alors de la gloire, on ne songe point aux hommes, on ne leur demande ni attention, ni ré-

[1] On voyait encore de lui, en 1764, à Gand, dans le cloître de St. Pierre, au fond de la chapelle située derrière le chœur, une belle peinture et quelques vitraux, où étaient figurées des épisodes de l'ancien testament, avec les scènes correspondantes de l'évangile.

compense, ni justice. On aime l'art, on adore la poésie pour eux-mêmes. Le travail est une joie, l'étude un plaisir, la méditation un bonheur. Soit qu'on cherche la vérité, soit qu'on examine la nature afin de la reproduire, on oublie tout le reste, et la foule absurde, et la médiocrité envieuse, et les lâches persécutions. Une fontaine qui dort sur la mousse, dans l'ombre des bois, un oiseau qui chante parmi les fleurs, le pivert entamant de son bec sonore le tronc des chênes, la nue légère qui vogue poussée par la brise dans le golfe limpide des cieux, voilà vos premiers soucis, vos grands intérêts. C'est au milieu de ce calme juvénile que se développe et se forme le talent, qu'il amasse les richesses dont il se montrera prodigue; assailli plus tard de troubles mortels, il reviendra toujours à ce trésor primitif; il y cherchera les vrais éléments de la beauté, de la grandeur, et quand on le croira dominé par une inspiration présente, il ne fera que s'égarer sur les plateaux solitaires et dans les vallons magiques de ses souvenirs.

Ainsi toujours occupé, dessinant des têtes, des costumes, des pieds, des mains, des arbres, des paysages, il acquit promptement une extrême habileté : il ne peignait pas seulement tous les genres à l'huile et à la détrempe depuis l'histoire jusqu'au portrait; l'art du verrier, celui du graveur, il les étudiait aussi. Bien avant qu'il fût sorti de l'enfance, dès l'âge de neuf ans, il publia des plan-

ches sur cuivre de sa propre invention. Les exemplaires que l'on en trouve encore ne portent point de date: c'est ce qui les distingue des estampes qu'il fit par la suite. Il n'avait que douze ans, lorsqu'il exécuta pour le sire de Lockhorst, à la détrempe et sur toile, la légende de St. Hubert. La perfection du travail lui mérita de grands éloges, et l'amateur qui en devint propriétaire lui donna autant de pièces d'or qu'il comptait d'années. En 1508, il grava une planche sur cuivre, où Mahomet, pris de boisson, égorgeait un moine : il y traça le millésime. L'année suivante, la quinzième de sa vie, fut très-féconde ; il mit au jour neuf estampes circulaires représentant les scènes de la Passion, le Christ sur la montagne de Gethsémani, son arrestation, le grand-prêtre Annas l'interrogeant, les soldats et la foule qui le raillent, la flagellation, le couronnement d'épines, l'*Ecce homo*, le portement de croix, et enfin son supplice devant la multitude ingrate pour laquelle il mourait. Il exécuta encore dans la même période une tentation de St. Antoine, où une belle femme habillée paraît devant l'ermite, et où les figures, le sol, la perspective, annonçaient une rare délicatesse, une extrême sûreté de burin; puis la conversion de l'apôtre St. Paul, admirablement coordonnée ; enfin une planche qui le représentait conduit vers Damas et frappé d'aveuglement, circonstance très-bien rendue, de même que les accessoires. Tous ses travaux

étaient pleins d'une agréable variété, dans les têtes comme dans les vêtements à l'ancienne mode, dans les coiffures, chapeaux et atours. Il ne se montra pas moins fertile pendant sa seizième année. Il donnait aux épreuves de ses gravures un soin extraordinaire, et s'il y manquait la moindre chose, si l'on y remarquait la moindre tâche, il ne voulait point les vendre; allumant un grand feu, il les condamnait au bûcher. Ses couleurs obtenaient de lui la même attention: il les choisissait en connaisseur et les appliquait en artiste jaloux de sa gloire. Pour ne pas perdre l'habitude du pinceau, il le maniait et s'exerçait constamment.

Au milieu de ces labeurs, à la poursuite des chimères idéales qui inspirent le génie et le conduisent vers l'immortalité par des routes inconnues, d'autres fantômes non moins charmants vinrent le tenter. L'heure qui devait le rendre amoureux fit sonner son timbre cabalistique. Son nom était déjà célèbre et l'art commençait à être en honneur: il épousa une jeune personne d'une famille noble et riche, celle des Boschhuizen. Jusque-là, c'était bien. Mais ses nouvelles relations lui firent perdre un temps considérable; on l'invitait à des festins, des danses et d'autres plaisirs, qu'il ne pouvait refuser. Il tombait ensuite dans la tristesse, en voyant qu'il négligeait ses occupations. Noble folie des âmes poétiques! Elles ne songent qu'à déployer leur vigueur, elles se sacrifient à leurs travaux et laissent

fuir les joies qui se présentent sur leur route. Les années s'écoulent, la vieillesse paraît au seuil de la maison; elle leur demande d'un air goguenard ce qu'ils ont fait de leurs jours si rapides. Les artistes montrent quelques toiles enluminées de diverses couleurs, des morceaux de marbre soigneusement taillés, le plan des édifices qu'ils ont construits; l'homme de cabinet montre des volumes déjà sillonnés par les vers. Et le spectre se prend à rire d'un rire glacial. « C'est très-beau, dit-il; vous vous êtes comportés comme des sages. Vous avez employé votre courte existence à noircir des chiffons réduits en pâte, à frotter des couleurs sur un tissu, à polir des gros blocs, à entasser des pierres. Vous n'avez oublié qu'une seule chose, peu importante sans doute : vous avez oublié de vivre! » Lucas de Leyde semble avoir eu par moments cette idée mélancolique; il grava lui-même son image, et se représenta portant dans son sein une tête de mort, emblème de ses travaux fragiles et de notre misère incommensurable.

Les hommes de pensée, il est vrai, se proposent quelquefois un but moins frivole et digne assurément de tous leurs efforts : ils veulent s'éclipser l'un l'autre, ou anéantir leurs rivaux. Quel bonheur, en effet, quel spectacle sublime de voir l'inepte multitude vous donner la préférence! Quel plaisir généreux que de blesser un cœur, hélas, trop sensible, et auquel des goûts pareils devraient vous

unir! Quelle joie magnanime d'y enfoncer lentement et d'y briser dans la plaie le dard empoisonné de la calomnie, afin que l'honnête homme et le fripon soient égaux sur cette terre, l'un souillé par sa turpitude naturelle, l'autre par les immondices de l'envie et du mensonge! Quelle noble lutte et comme il est grand d'y obtenir l'avantage! On attribua au peintre qui nous occupe, non pas des sentiments aussi vils, mais la tendance fâcheuse qui en est la source. On dit qu'il voulut l'emporter sur Albert Dürer, comme graveur, et triompher à ses dépens. Cette rivalité prit néanmoins une louable direction : ils vivaient trop éloignés l'un de l'autre pour qu'elle se changeât en haine. Elle fit donc naître une lutte courtoise: ils semblèrent se donner le mot, afin de traiter simultanément des *histoires* nouvelles, des sujets que n'eût pas encore essayés le burin. Dans ces temps moins pervertis que le nôtre, ils finirent même par s'admirer mutuellement. Lorsque Dürer vint dans les Pays-Bas, il se rendit à Leyde et courut chez son antagoniste [1]. L'exiguité de ses proportions l'étonna au dernier point; il ne pouvait croire qu'un homme si habile fût si petit et si mince; il le prit dans ses bras pour le mieux voir, et tous deux se donnèrent le baiser

[1] Tel est le récit de Karel van Mander; mais Albert Dürer nous apprend qu'il le rencontra dans la noble cité d'Anvers, ou Lucas l'invita à dîner. *Reliquien von Albrecht Dürer*, page 136.

de paix, ou plutôt un baiser fraternel. Lucas était enchanté de recevoir le peintre célèbre ; Dürer n'éprouvait pas une moins grande joic : ils firent réciproquement leur portrait. Noble issue d'un tournois dangereux, qui devrait terminer tous les combats de cette espèce!

Quelques années auparavant, Lucas de Leyde avait exécuté le plus beau de ses portraits sur cuivre, celui de l'empereur Maximilien, dont il crayonna la figure, pendant le séjour du prince dans les Pays-Bas. Jamais il n'en fit de plus grand, ni de mieux réussi.

Il était âgé de trente-trois ans, lorsque l'idée lui vint de parcourir la Néerlande ; comme il avait de la fortune, rien ne pouvait mettre obstacle à son projet. Il acheta une barque, une sorte de petit coche, le pourvut de tout et commença son voyage. Nous en avons décrit plus haut les circonstances : il mena joyeuse vie durant cette longue promenade, mais les suites en furent cruelles. Il s'y trouva pris d'un mal soudain et sans remède qu'il attribua au poison ; il resta persuadé que quelque jaloux avait voulu se défaire de lui. Nous croyons qu'il ne se trompait pas. Ces charitables actions étaient alors à la mode entre les artistes. Nous avons vu Dominique assassiné par Andréa dal Castagno. On possède encore la lettre autographe d'Albert Dürer, où il apprend à Wilibald que ses amis lui ont donné le conseil de ne pas manger avec les peintres de

Venise, car il serait à coup sûr empoisonné [1]. Depuis son retour jusqu'à sa mort, notre artiste garda presque toujours le lit et déplorait souvent son excursion en Belgique.

Six ans d'inaction, de tristesse et d'ennui sur une couche brûlante, c'était une épreuve doublement sinistre pour un homme laborieux comme Lucas de Leyde. Il ne renonça donc point à ses travaux, mais se fit préparer des instruments qui lui permissent de peindre et de graver dans son lit. En proie aux plus vives douleurs, il se laissait encore bercer par des rêves de gloire. Ce fut ainsi qu'il exécuta son chef-d'œuvre : il représentait l'aveugle de Jéricho, guéri par le Christ. Les deux personnages essentiels occupaient le premier plan : on remarquait dans le Sauveur une noble simplicité, une tendresse miséricordieuse et un charitable désir de soulager le pauvre Bartimeus, comme l'appelle l'évangile. Celui-ci, que guidaient les apôtres, étendait les mains avec le mouvement particulier aux aveugles : on aurait dit la nature même. Autour d'eux se pressait une foule pleine d'étonnement : les têtes et les nus étaient peints d'une manière chaude et agréable ; ils offraient la plus grande variété, aussi bien que les ajustements et les coiffures. Les groupes étaient parfaitement coordonnés. Le fond du tableau ne révélait pas un moindre

[1] *Reliquien von Albrecht Dürer;* Nuremberg, 1828.

mérite; on y voyait des arbres, des bocages, si nettement, si habilement imités, que celui qui les regardait se croyait dans la campagne et devant des objets naturels. On distinguait au loin quelques maisons et autres fabriques, puis en miniature la parabole de Jésus cherchant des fruits sur le figuier stérile. La manière était libre et gracieuse, le coloris d'une fraîcheur sans pareille. La face interne des vantaux formait la continuation de la même scène: l'extérieur, où on lisait la date de 1531, offrait deux personnes agréablement peintes, mais avec légèreté; c'était un homme et une femme, tenant un écusson. Tel fut probablement le dernier travail à l'huile de Lucas de Leyde; il mourut deux ans après l'avoir terminé. Comme le soleil qui lance ses plus doux rayons au moment de disparaître, il sembla réunir ses forces pour exécuter ce prodige et pour descendre dans l'abîme environné de toute sa gloire.

Sa dernière planche fut une petite gravure représentant Pallas; on la trouva devant lui, terminée, sur son lit de mort, comme s'il eût voulu apprendre au monde qu'il avait aimé et cultivé l'art jusqu'à son dernier soupir.

Il avait eu une fille dès le commencement de son mariage et elle avait elle-même épousé un certain De Hooy. Neuf jours avant le décès du grand peintre, elle mit au monde un fils, que l'on porta immédiatement à l'église, pour lui faire adminis-

trer le baptême. Comme on revenait de la cérémonie, son grand-père demanda quel nom lui avait été donné: on lui répondit gauchement que lorsqu'il aurait fermé les yeux, il resterait un Lucas de Leyde. Cette parole maladroite le blessa : il crut que l'on désirait sa mort et songea tristement à la vanité des affections humaines.

Sa maladie faisait des progrès de plus en plus rapides : il sentait de lui-même décliner ses forces et voyait d'un œil lucide approcher sa dernière heure. Voulant examiner encore une fois le ciel et respirer l'air pur, qui souffle des campagnes, il se fit transporter dans son jardin. C'était par un beau jour; il promena sur la verdure et le firmament un regard ému: lui, qui les avait tant admirés, lui, qui avait tant cherché à reproduire leur splendeur, il ne voulait point les quitter sans adieu. Il expira le surlendemain, à l'âge de 39 ans [1]. Le jour de sa mort resta longtemps célèbre en Hollande; il fit une chaleur telle que beaucoup d'individus périrent suffoqués.

Lucas de Leyde se distingue des peintres qui le précédèrent par une vulgarité générale et à peu près constante. L'odeur du fromage, du petit lait et du beurre éloigne de lui les suaves arômes dont les maîtres du XV[e] siècle étaient environnés : cette dernière émanation prenait comme l'autre sa source

[1] Dans l'année 1533.

dans la campagne et le sol néerlandais; seulement le bruit des feuilles, la plainte des ruisseaux, les mystérieux soupirs de l'herbe agitée par le vent du soir, les trilles de l'alouette et les fugues du rossignol tenaient lieu du cri des vachères et du murmure de la baratte. On ne voyait point la laiterie humide, les claies chargées de leurs disques tremblants, mais on errait avec délices au milieu des prairies flamandes, constellées, brodées, épinglées de fleurs si nombreuses qu'elles envahissent, dominent et raréfient le gazon. Avec Lucas de Leyde, c'en est fait de ces charmants tableaux; la poésie, douce compagne des vieux peintres, cède la place à une grosse fermière au nez camus. Laissons donc de côté nos goûts délicats, nos jeunes sentiments : mettons la veste, le gros bonnet des campagnards et entrons dans l'atelier du peintre.

Voici d'abord une descente de croix, qui nous explique les tendances du maître. Le Christ est posé en travers du tableau; un homme monté sur une échelle le tient par le milieu du corps; un individu grimpé plus haut porte son bras gauche, Madeleine, son bras droit qui retombe, et deux autres personnages, mâle et femelle, préviennent la chute de ses pieds meurtris. La couleur, avouons-le, est brillante, fine et harmonieuse; le dessin a beaucoup de fermeté; elle va même jusqu'à la sécheresse et trahit l'habitude de la gravure. Quelle absence totale de goût dans les types, dans les poses! Quelles

draperies lourdes et volumineuses! Quels baroques ajustements, quelles singulières coiffures! Qui a jamais vu des faces plus triviales, plus anguleuses? Marie et Madeleine sont ignoblement laides. Jésus n'offre aucun signe de divinité, aucune trace de grandeur. La mort seule a des droits sur ce cadavre et ses droits paraissent devoir être éternels. Aucun sentiment n'a frémi dans l'ame de l'artiste. L'homme aux traits ignobles, qui occupe le haut de l'échelle, n'a pas l'air d'avoir été peint sérieusement. L'éclat du fond, où l'or rayonne imité par de vives couleurs, ne fait que mieux ressortir le caractère prosaïque des personnages.

De ce tableau nous passons devant une Sainte Famille. Le sujet est différent, mais le style n'a point varié. Les personnages se tiennent dans une galerie comme celles des cloîtres : derrière eux, on voit les murs garnis de créneaux et la porte fortifiée d'une ville; par-delà cette enceinte, une cathédrale et de nombreux pignons festonnent le ciel de leur élégants contours. Entre le cloître et la ville fleurit un jardin en plates bandes, où le père nourricier du Christ arrange une vigne, la tête couverte d'un lourd chapeau de paille. Sur le premier plan, Marie agenouillée devant Ste. Anne porte son fils dans ses bras : une vaste et gauche couronne lui écrase le front; Ste. Anne assise prend la main de l'enfant. On ne pouvait guères concevoir d'idée plus sotte. La mère de l'Homme-Dieu, le tenant près de

son cœur, ne doit faire acte d'humilité devant personne. Elle a engendré le Sauveur du monde et occupe la première place entre toutes les créatures. Pourquoi se mettrait-elle aux pieds de sa mère? Le respect qu'elle lui doit comme fille ne peut entrer en balance avec le respect qui lui est dû à elle-même, pour avoir écrasé la tête du serpent. Une âme poétique aurait imaginé tout le contraire. Ste. Anne, agenouillée devant sa fille et l'honorant à cause de sa mission, aurait produit un bel effet, parce que cette vénération insolite ne peut être à sa place que dans cette famille extraordinaire. Les deux juives sont du reste fort laides et pleines de mauvaise grâce: leurs têtes n'expriment que le recueillement. Dans une aîle de la galerie, qui fait un retour en équerre, des anges placés devant un pupitre chantent, d'un air souverainement bête, les louanges du Rédempteur. Un panier qu'on voit sur le premier plan est exécuté avec le soin minutieux de Gérard Dow. On ne peut méconnaître la beauté du coloris et la vigueur du dessin.

Les deux tableaux, que nous venons de décrire, fixent les regards des curieux dans les salles du Louvre [1]. Une autre peinture, qui orne la même collection, passe pour être aussi de Lucas de Leyde, sur la foi du livret [2]. Néanmoins, je la crois plutôt

[1] Le premier porte le nº 556; le second le nº 558.
[2] Nº 557.

de Hemling ou de quelque artiste grandi sous les frais ombrages du xve siècle. Elle figure la salutation angélique. La scène a lieu dans l'intérieur d'une chambre : à droite, un lit rouge surmonté d'un dais quadrilatéral et environné de courtines, s'élève comme le pudique autel de l'amour ; à gauche une fenêtre ouverte, munie de volets où abondent les clous, laisse voir un paysage que baigne une radieuse lumière; un fleuve y serpente et se glisse entre des hauteurs. Trois coussins cramoisis sont rangés sur un banc gothique, appuyé contre une boiserie qui ferme une grande cheminée. Ce genre d'ameublement n'est-il pas celui que l'on trouve dans les miniatures des manuscrits et dans les panneaux du xve siècle? Les charmantes aîles bleues du céleste messager, son aumusse de brocard, sa tête régulière et ses beaux cheveux blonds nous reportent à la même date. Il ne faut pas oublier cependant que Lucas de Leyde n'est jamais sorti de la Néerlande, que l'art italien n'a pas influé sur sa manière et qu'il a dû conserver les traditions de l'époque antérieure. On aurait donc tort de lui dénier trop rigoureusement cet ouvrage. L'expression de Gabriël est tranquille, mais peu idéale. La Vierge porte une immense robe verte, s'agenouille sur un prie-dieu et tient un livre à la main : sa chevelure inonde ses épaules. Elle se tourne à demi vers l'ange pour l'écouter; sa physionomie est douce et intelligente; mais le contour de son visage a une trop grande

étendue relative. Le soleil de midi verse autour d'eux une chaude lumière.

Les tableaux de Lucas de Leyde sont en général très-rares. La gravure absorba une partie de son existence. Au XVIIe siècle, Sandrart évaluait à cent soixante-douze les planches de sa main dont on possédait encore des exemplaires. Il était déjà très-difficile de les réunir et une estampe de petites proportions, Abraham et Agar, fut payée cinq cents florins. L'opulente galerie de Munich ne renferme qu'un seul ouvrage de son pinceau. Sept figures s'y tiennent debout l'une auprès de l'autre, avec une espèce de symétrie et de raideur bysantines. Des anges soulèvent derrière eux jusqu'à la moitié du panneau un tapis semé de fleurs d'or : au-delà de cette tenture, l'œil plonge dans le lointain. Sous un ciel d'un bleu sans tache on aperçoit la mer écumante, des îles, des rochers couverts de mousse et les hautes tours d'une grande ville : une abondante lumière environne et montre les différents objets. Devant la tapisserie, au milieu de l'image, St. Barthélemy s'offre à nous avec le couteau, symbole de son martyre, et un livre ouvert. Sa taille au-dessus de la moyenne, sa sombre barbe, son noble visage entouré d'une noire chevelure, tout respire une dignité sérieuse et un profond repos. Une tunique bleue, sur laquelle un manteau blanc drape ses plis légers et faciles, où une broderie d'or se mêle aux effets du clair-obscur, voile et décèle en même temps ses

formes majestueuses. A côté de lui, on aperçoit Ste. Cécile, écoutant avec l'expression d'un céleste bonheur, les suaves mélodies qu'elle tire de son orgue. Ste. Agnès est en face d'elle, vêtue comme une reine, douce, jeune et gracieuse comme une fleur des champs. De longs cheveux blonds flottent ainsi qu'une auréole autour de ses joues; ses yeux sont fixés sur un livre qu'elle porte de la même main, où tremble déjà la palme glorieuse du martyre : un agneau blanc comme la neige se serre contr'elle.

L'aîle droite nous montre St. Jacques le majeur, avec la massue dont les bourreaux le frappèrent et le livre de la loi : une vive intelligence rayonne sur sa noble figure. Près de lui nous voyons Ste. Christine; la meule sous laquelle un despote la fit expirer s'élève jusqu'à sa ceinture.

St. Jean l'évangéliste et Ste. Marguerite occupent l'autre aîle. L'apôtre mystique regarde, plein d'un calme divin, le serpent qu'il évoque et fait sortir du calice. Noble et charmante, la sainte examine avec la joie du triomphe l'animal immonde qui se tord sous ses pieds : c'est la forme que le diable lui-même a prise pour l'effrayer dans son cachot. La majesté sereine, l'austère éclat de ce triptyque ne peuvent s'exprimer par des discours. On éprouve à son aspect la même sensation religieuse qu'au fond d'un temple désert, lorsqu'une circonstance vous y fait entrer durant l'après-midi, que la cha-

leur de juin a étouffé les bruits d'alentour et que le pépiement léger des moineaux trouble seul le poétique silence des nefs embaumées. La perfection du travail, l'élégance des draperies, l'opulente variété des ornements, la vigueur des tons placent ce rétable magnifique parmi les chefs-d'œuvre de l'art.

Tels sont à peu près les éloges dont madame Schopenhauer environne, comme d'une sorte de reposoir, l'unique peinture de notre artiste que possède la Bavière. Je doute qu'elle mérite un enthousiasme aussi complet, aussi général. L'éloquente allemande se plait à idéaliser les tableaux : elle en prend le sujet comme un thème qu'elle développe, autour duquel son imagination aventureuse suspend l'arc-en-ciel d'un style diapré. Si sa description était exacte de tout point, le rétable formerait une anomalie dans l'œuvre de l'auteur. Sans doute chaque peintre met au jour des compositions exceptionnelles : son âme n'est pas un moule inerte où les matières les plus différentes subissent la même empreinte. Son humeur, ses plans, ses opinions varient : sa pensée est mobile comme le souffle des mers et les caprices de l'inspiration l'entraînent où ils veulent. Mais dans ses plus lointains voyages, elle garde les parfums du sol natal. Quelque chose trahit son origine. Si ardente que fût la verve dont les rayons printanniers touchaient parfois Lucas de Leyde, elle ne pouvait dissiper entièrement la

lourde brume qui chargeait son esprit, voilant à ses regards le firmament divin de l'idéal.

Sa gloire essentielle est d'avoir le premier saisi et observé les lois de la perspective aërienne. Les Van Eyck étalaient au fond de leurs tableaux des nuances aussi vives que sur les objets les plus rapprochés du spectateur. Le changement des proportions donnait seul la mesure de la distance. Lucas de Leyde y joignit la dégradation des teintes; il pâlit les couleurs éloignées comme le fait la nature. Il sembla que ses derniers plans brillaient à travers une gaze diaphane. L'imagination put s'égarer, comme dans un songe, au milieu de leurs formes vaporeuses.

Pour achever de décrire sa manière, nous dirons qu'il paraît quelquefois se moquer lui-même des sujets qu'ils traite. La laideur de ses figures, les attitudes burlesques de ses personnages, le soin avec lequel il retrace certaines bizarreries, certains caractères spéciaux du visage humain, les expressions comiques de ses têtes dans les scènes les plus graves, ne permettent point de croire qu'il prît la religion au sérieux. La foi des anciens artistes, ce génie pur et suave qui tenait leur palette, il ne le sentait plus présent à ses côtés. La domination de Rome tremblait sur sa base et Luther en frappait la cime de foudres dévorantes, qui se croisaient dans l'air avec l'impuissante excommunication des papes.

Quoique notre artiste ait dessiné quelques nus très-heureux, il avait une faible connaissance de l'anatomie. La forme, la place et le mouvement qu'il donne aux muscles, sont souvent erronnés. Sa couleur est plus brillante et plus harmonieuse que celle de son maître, Cornille Engelbrechtz. Il fait un usage admirable du clair-obscur. Ses tons locaux sont tempérés; le brun, mais un brun transparent, domine dans ses ombres, surtout dans les ombres des carnations. Il arrêtait les contours avec une fermeté trop grande, ainsi que nous l'avons déjà dit. Pendant sa jeunesse, il paraît avoir suivi fidèlement les traces de son guide, mais doué d'un esprit vigoureux, d'un talent original, il se fraya bientôt un autre chemin. Il conserva cependant toujours une sorte de faux goût qui le rapprocha de l'Allemagne : ses draperies, par exemple, forment une multitude de plis anguleux, comme dans les tableaux d'Albert Dürer. Ce fait explique naturellement la sympathie et la rivalité de ces deux grands hommes [1].

Le roi de Hollande possède deux ouvrages de Lucas de Leyde, qui justifient la plupart de nos remarques. L'un a pour sujet les deux circonstances fondamentales de l'histoire où Bethzabée joue un si triste rôle. Sur le dernier plan, David l'examine du haut d'un balcon : elle s'est dépouillée de ses voiles

[1] Rathgeber.

et confie ses membres savoureux à l'étreinte de l'onde caressante. Dans la partie du tableau la moins éloignée, elle se présente au Roi, qui va jouir de sa défaite. L'autre panneau figure l'adoration des Mages; il porte l'initiale du maître et la date de 1525. Plusieurs productions décrites par Van Mander ont cessé d'exister. Il vante beaucoup le Dernier Jugement, qui ornait, à Leyde, une salle de l'hôtel-de-ville et que les magistrats tenaient en grande vénération. Celui que l'on voit encore dans le même édifice ne peut-être de sa main, quoiqu'on le lui attribue; c'est un bâtard qui aura pris la place de l'enfant légitime. Il n'y a pas d'artistes dont la mémoire soit plus compromise que celle des peintres : les marchands de tableaux, les prétendus connaisseurs, les ignorants de toute sorte les calomnient dans leur tombe, en inscrivant leur nom sur d'affreux badigeonnages. L'amateur peut du reste, faute de peintures assez nombreuses, étudier la manière de Lucas de Leyde au moyen de ses estampes : son goût, ses habitudes, ses défauts et ses qualités s'y retrouvent, sauf en ce qui regarde la couleur.

TABLEAUX DE LUCAS DE LEYDE.

Scènes de l'ancien testament.

1. Rebecca et le serviteur d'Abraham près de la fontaine, peinture citée par Karel Van Mander. Autrefois chez M. Sonnesveldt, à Leyde.

2. Joseph conduit devant les juges. Tableau qui appartenait à Charles Ier.

3. Joseph au cachot avec l'échanson et le pannetier. Autrefois à Delft.

4. Joseph mourant bénit Ephraïm et Manassé. Tableau qui appartenait à Charles Ier.

5. Le passage de la mer rouge. Volet. Dans la galerie publique de La Haye.

6. Les Hébreux dansant autour du veau d'or. Autrefois dans une collection d'Amsterdam. *Karel Van Mander.*

7. Les femmes de Jérusalem allant à la rencontre de David vainqueur. Panneau de verre que possédait autrefois Goltzius et dont Jean Van Saenredam grava le sujet.

8. David entrant à Jérusalem avec la tête de Goliath. Peinture que possédait autrefois Rubens. Dans la galerie ducale de Gotha il s'en trouve une copie, exécutée en 1636 par Jean Gleggler.

9. Le jugement de Salomon. Dessin qui orne la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

10. La reine de Saba devant Salomon, aîle gauche. A l'Escurial.

11. David et Bethsabé. Dans la collection du roi de Hollande.

Scènes du nouveau testament.

12. Le mariage de la Vierge. Dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

13. La salutation angélique. Au Louvre.

14. Même sujet, peint sur le dehors d'un panneau. Dans la Pinacothèque.

15. La Visitation, peinture de l'année 1525, qui appartenait jadis au nommé Frédérick Van Hagen.

16. La naissance du Christ, tableau de l'année 1530. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne. Ouvrage authentique.

17. Dans le style de Lucas de Leyde : l'Adoration des bergers, aile droite. A Vienne.

18. Marie et l'enfant Jésus, auquel trois anges offrent des pommes : sur le second plan, Joseph cueille des fruits à un arbre. Tableau qui porte le monogramme du peintre. Dans la galerie de Darmstadt.

19. Sainte Famille. Au Louvre.

20. L'Adoration des Mages. Chez le roi de Hollande. Ouvrage authentique.

21. Marie sur un parapet, avec l'enfant Jésus qui lui prend le sein droit. A gauche, on aperçoit un paysage semé de fabriques; plus près, Joseph, portant sur la tête un chapeau rond et des lunettes sur le nez, lit dans un livre.

22. Sainte Famille. Dans le palais Pallavicini, à Gênes.

23. Sainte Famille. A l'Escurial.

24. Marie avec son fils, sur un trône entouré d'anges et de nuages : au-dessous on voit une cam-

pagne. Dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

25. Marie avec son fils et le petit St. Jean. On avait fait don de cette peinture au grand-duc Ferdinand II. Elle ne se trouve plus à Florence.

26. Marie avec son fils et Ste. Madeleine, tableau qui appartenait d'abord à François Hooghstraet, noble personnage de Leyde, et qui passa plus tard entre les mains de l'empereur Rodolphe. *Karel Van Mander*.

27. Marie avec son fils : devant eux s'agenouille un donateur que Madeleine semble recommander. Ouvrage authentique. Dans la Pinacothèque.

28. Marie avec l'enfant Jésus, assise sur un trône et environnée de plusieurs saints personnages des deux sexes. Chez le comte de Radnor, à Longford-Castle.

29. Marie avec son fils. A Darmstadt.

30. Marie, dans une chambre, offrant le sein à son fils. Dans la Pinacothèque.

31. La Vierge au milieu d'un paysage. Dans la collection du président Von Mann, à Munich.

32. Marie donnant le sein à l'enfant Jésus, tableau très-remarquable. A l'Escurial.

33. Marie assise avec l'enfant Jésus. A l'Escurial.

34. Marie avec l'enfant Jésus, tableau signé. A Londres, chez M. Aders.

35. Les trois Mages s'informant auprès d'Hérode, aile droite. A l'Escurial.

36. Adoration des Mages, panneau central. Ouvrage très-remarquable. Dans la galerie ducale de Meiningen.

37. Adoration des Mages. A Dresde.

38. D'après Lucas de Leyde : l'Adoration des Mages. A Berlin.

39. Dans le style de Lucas de Leyde : l'Adoration des Mages. A Vienne.

40. L'Adoration des Mages, très-petites figures peintes au milieu d'un tabernacle gothique. A l'Escurial.

41. L'Adoration des Mages, milieu d'un triptyque. A l'Escurial.

42. La présentation de l'enfant Jésus au temple. Ouvrage qui appartenait jadis à un nommé Gottfried Winckler, habitant de Leipsick.

43. La circoncision. Dans la Pinacothèque.

44. Dans le style de Lucas de Leyde : Repos de la sainte Famille pendant sa fuite en Egypte, aile gauche. A Vienne.

45. Repos de la sainte Famille pendant sa fuite en Egypte. Dans le palais Pallavicini, à Gènes.

46. Repos de la sainte Famille pendant sa fuite en Egypte. A l'Escurial.

47. Même sujet, un peu modifié. Dans la même collection.

48. St. Jean qui prêche dans le désert, au milieu de rochers anguleux. Autrefois dans le palais Chigi, à Rome.

49. Jésus tenté par le démon. Dans la collection de feu le professeur Hauber, à Munich.

50. La vocation de l'apôtre Mathieu. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne.

51. Le Christ et l'aveugle de Jéricho. Peinture achetée en 1602, à Leyde, par Goltzius. *Karel Van Mander*.

52. Guérison de l'aveugle né. Autrefois, dans la collection Crozat.

53. *Ecce homo*. A Darmstadt.

54. *Ecce homo*, d'après Lucas de Leyde. A Vienne.

55. Jésus couronné d'épines et vêtu du manteau de pourpre est montré à la foule par Ponce Pilate : trois soldats vulgaires de forme et d'expression se tiennent derrière eux. Demi-figures, presque de grandeur naturelle. Ouvrage authentique, placé dans la chapelle du *Palazzo reale*, à Venise.

56. Jésus couronné d'épines, ouvrage authentique. Dans la tribune de la galerie des Offices, à Florence.

57. Imitation de Lucas de Leyde : Jésus portant sa croix est maltraité par les soldats qui l'entourent. A Berlin.

58. Attribué d'une manière incertaine à Lucas de Leyde : Jésus sur la croix. Dans le Musée Bourbon, à Naples.

59. Jésus sur la croix : Madeleine embrasse le pied de l'instrument fatal : près d'elle, on voit St. Jérôme en habit de cardinal, accompagné de son

lion. L'aile droite représente Ste. Agnès et St. Alexis; l'aile gauche, St. Jean-Baptiste et Ste. Cécile. Chez M. Lieversberg, à Cologne. (Frédérick Schlegel, œuvres complètes, t. 6, p. 181.)

60. Descente de croix. Ouvrage authentique. Au Louvre.

61. Descente de croix. Dans le palais Pallavicini, à Gênes.

62. Descente de croix. Dans le palais Cambiaso, à Gênes.

63. St. Thomas touchant les plaies du Christ : des saints apparaissent dans les nuages : sur une aile sont représentés St. Hippolyte et Ste. Afra. Chez M. Lieversberg, à Cologne. (Frédérick Schlegel, œuvres complètes, t. 6, p. 181.)

64. Pierre et Jean guérissent un boiteux, devant la porte du temple. Dans la galerie de Salzdalum.

65. St. Paul frappé d'aveuglement et conduit vers Damas. Autrefois dans la collection Crozat.

66. St. Paul conduit vers Damas. Autrefois en la possession d'un nommé Lormier, à La Haye, depuis dans celle de M. Winkler, à Leipsick.

67. St. Paul conduit vers Damas. Autrefois dans le cabinet de M. Stein, à Berlin.

68. Le Jugement dernier, tableau gâté par des repeints. Autrefois dans l'église St. Pierre, maintenant dans l'hôtel-de-ville, à Leyde.

69. Les bienheureux, volet du précédent.

70. Les damnés, autre volet du même tableau.

SAINTS PERSONNAGES.

71. St. André et sa sœur Ursule. Dans la galerie de Mayence.

72. Les ermites St. Antoine et St. Paul. Ouvrage authentique possédé autrefois par Rubens. C'est probablement le même que l'on voit dans la galerie Lichtenstein, à Vienne.

73. Ste. Christine et St. Jacques le mineur, aile droite dans la Pinacothèque.

74. St. Jean l'évangéliste et Ste. Marguerite, aile gauche. Dans la Pinacothèque.

75. Tentation de St. Antoine. A Dresde.

76. Même sujet, à l'Escurial.

77. St. Antoine de Padoue soutenant le dogme de la présence du Christ dans l'eucharistie. A l'Escurial.

78. St. Jérôme, tableau qui appartenait à Charles I[er].

79. Vision de St. Jérôme, volet d'un retable. Au Musée de La Haye.

80. Histoire de St. Hubert, travail cité par Karel Van Mander.

81. Mariage mystique de Ste. Catherine. Au Musée de Strasbourg.

82. Même sujet, au Musée de Venise.

83. L'apôtre St. Paul, extérieur d'un volet. Autrefois à Leyde. *Karel Van Mander*.

84. L'apôtre St. Pierre, extérieur d'un volet. Autrefois à Leyde. *Karel Van Mander*.

85. Trois traits de l'histoire de St. Sébastien : ces tableaux appartenaient jadis à Charles Ier, roi d'Angleterre.

PORTRAITS.

86. Portrait de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne. A Amsterdam.

87. Portrait d'Erasme, tableau qui appartenait jadis à Rubens.

88. Portrait de Lucas de Leyde, vraisemblablement peint par lui-même. A Florence.

89. Portrait de l'empereur Maximilien, œuvre authentique, mais fort endommagée. Dans la galerie de Vienne.

90. Dessin à la plume, ayant servi de modèle pour le fameux portrait gravé de l'empereur Maxilien. Dans la collection du poète Rogers, à Londres. C'est un travail d'une grande perfection.

91. Portrait de Ferdinand, archiduc d'Autriche et infant d'Espagne. Dans la galerie des Offices, à Florence.

92. Portrait d'un inconnu. Dans le salon d'été du palais Brignole, à Gènes.

93. Portrait d'un inconnu. Dans la galerie du palais Colonna, à Rome.

94. Portrait d'un jeune chevalier : au milieu du paysage on voit St. Hubert. Œuvre authentique. A l'institut de Liverpool.

95. Un philosophe. Dans le palais Cambiaso, à Gênes.

96. Neuf têtes d'hommes et de femmes; dessin qui appartenait au prince de Ligne.

97. Six petites têtes, chacune dans un encadrement séparé. Dessin qui orne la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

98. Buste d'une femme, qui tient de ses deux mains un livre ouvert qu'elle lit. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

TABLEAUX DE FANTAISIE.

99. Un prêtre célébrant la messe. A l'Escurial.

100. Des femmes qui présentent un enfant à un évêque. Dessin.

101. Compagnie d'hommes et de femmes autour d'une table de jeu. Dans la collection du comte de Pembroke, à Wilton-House.

102. Des joueurs d'échecs, quinze personnes. Tableau qui appartenait jadis au roi Charles Ier d'Angleterre.

103. Un homme debout, armé d'une épée; dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

104. Un homme portant une épée et un drapeau; dessin de la même collection.

105. Un empirique arrache une dent à un campagnard. Ouvrage authentique. A Devonshire-house.

106. Un chirurgien faisant une opération à l'oreille d'un campagnard. Ouvrage authentique. Dans la galerie ducale, à Gotha.

107. Une opération. Dans le Musée de Copenhague.

108. Un cavalier qui donne de l'argent à des bergers, médaillon. Dessin lithographié par Strixner.

109. Un homme tenant une bêche et une femme tenant un sac. Dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

110. Des femmes à cheval. Dessin circulaire de la même collection.

L'étendue de ce catalogue semble contredire le fait bien avéré que Lucas de Leyde a mis au jour un petit nombre de tableaux. Mais ses gravures l'ayant rendu célèbre dans toute l'Europe, on lui attribua la plupart des anciens ouvrages dont on ne connaissait pas les auteurs. Une foule de ces travaux sont dus à des contemporains et il serait méritoire de chercher quels artistes les ont produits. Il ne faut pas, en attendant, croire les livrets sur parole. Nous avons indiqué les peintures dont l'origine ne laisse aucun doute. *Rathgeber*.

CHAPITRE V.

Joachim Patenier. — Henri à la houpe.

Réflexions sur le paysage. — Biographie de Patenier. — Sa manière. — Destruction presque générale de ses tableaux. — Henri *à la houpe*, en flamand : *met de bles*. — Voyage d'Albert Dürer dans les Pays-Bas. — Catalogue.

Le paysage, il faut bien le dire, excite en général. moins d'intérêt que la peinture d'histoire. La foule l'estime peu : elle ne trouve aucun charme dans cette imitation de l'univers. Que lui importent les bois, les prés, les coteaux, les ondes limpides ou fangeuses qui dorment ou se voilent sous une blanche écume, les arbres verts

découpés sur le ciel rose du soir, les montagnes au front chagrin, les vallons mystérieux argentés par la lune et toutes les autres magnificences de la nature? C'est à peine si elle les comprend dans la réalité: leur image ne peut ni lui plaire ni l'émouvoir. Il lui faut soit du drame, soit des objets qui se rapportent à la vie quotidienne: un paisible reflet du monde exige des sentiments trop poétiques pour que la beauté en frappe les âmes vulgaires.

Les esprits tendres et rêveurs, ceux qui ont beaucoup souffert de l'injustice et de la trahison humaines, ont au contraire un goût prononcé pour les tableaux champêtres. Les sites qu'on y admire gardent en partie la vertu calmante de l'original. Devant leurs frais lointains, on s'abandonne à des songes doux et tristes. L'on ressent de nouveau cette aspiration vers la solitude, qui gonfle de joie les cœurs blessés par une dure expérience. Ah! fuir le visage insidieux des hommes, s'égarer dans des bois de plus en plus profonds, de plus en plus sauvages, n'entendre que le murmure du vent parmi les feuilles, ce bruit si monotone et si varié, qui soupire, s'accroît et gronde, puis diminue, faiblit et s'éteint peu à peu en des rumeurs presqu'insaisissables, recommence derrière vous, passe au-dessus de votre tête et va mourir au loin, ou tourne et frémit tantôt à votre gauche, tantôt à votre droite, orchestre immense, dont les modula-

tions infinies valent toutes celles de la musique, mais dont le langage ne séduit que les âmes primitives, n'est-ce point rétablir pour soi les conditions originelles où Dieu avait placé notre premier père, quand il sortit vierge et pur de ses mains bienveillantes? Durant les beaux jours, on peut encore chercher ces rustiques paysages; mais pendant les sombres mois de l'hiver, pendant les jours d'affliction où une pluie glacée fouette la campagne, où les arbres nus se tordent sous la bise, où la lumière paraît engloutie au fond des nuages amoncelés, comment satisfaire l'amour que nous inspirent les scènes radieuses du monde extérieur? Les tableaux viennent alors à notre aide: la peinture prend la place de la réalité absente.

Un grand fleuve coule ici entre deux files de hauteurs perpendiculaires: le rhododendron aux touffes éclatantes, la digitale garnie de ses dés roses, la gentiane bleue comme le ciel dont elle cherche le voisinage, quelques hêtres nains et la ronce épineuse en décorent splendidement le sommet. Le soleil se couche derrière un de ces murs granitiques: l'ombre enveloppe le courant, où se réfléchissent çà et là des teintes purpurines. L'aigle des eaux douces, le balbuzard, effleure de ses ailes grises la tranquille surface et brille dans l'obscurité naissante. Le jonc, la villarsie dorée, le calamus dentellent les bords de la rivière. Au fond de la perspective, un piéton suit le chemin qui la cô-

toye : l'air brumeux et velouté du soir cache à demi ses formes. Où va-t-il ? Le terme de sa course est-il encore éloigné ? La nuit arrive et presse le pas. Qu'il se garde des embûches, des vents funestes, que les génies hospitaliers lui servent d'escorte et le protégent contre les fantômes qui rôdent dans l'air obscur ! Puisse l'auberge être prochaine ! Nous devenons, pour ainsi dire, ses compagnons de voyage et lui souhaitons ardemment l'abri qu'il espère.

Une longue avenue se déroule maintenant à nos yeux : nous voici dans le fond des bois. L'herbe pousse au milieu du chemin, où végète aussi la mousse étoilée des forêts. Le sycomore étend au-dessus les voûtes transparentes de son élégant feuillage : la lumière en traverse les zônes qui deviennent de plus en plus sombres, puis elle jaspe le sol de veines éclatantes. A droite et à gauche, on aperçoit les rameaux désordonnés des hêtres, qui s'élancent dans toutes les directions, traînant sur la terre ou montant vers le ciel, éparpillés, sauvages et pour ainsi dire sans frein. Au bord de la route, un pâtre assis mange un morceau de pain noir, qu'il a tiré de son bissac : étendu devant lui, son chien le regarde avec l'expression du désir et de l'espérance ; les moutons, un peu au-delà, broutent le vert gramen, et les nuances dorées de leur toison forment contraste avec le paysage. Ensuite la vue plonge, plonge dans la riante allée, sans en découvrir le terme.

Là, c'est un vieux château flamand qui tombe en ruines près d'un marécage. Les murs de brique se dégradent et s'écroulent: le violier jaune y arbore ses fleurs odorantes, le lierre y enfonce ses opiniâtres racines et la scolopendre agite devant les fenêtres vides ses longs rubans de verdure. La poule d'eau cherche une retraite dans les débris, le pluvier s'abat sur les corniches solitaires. L'astre du jour, qui décline, rayonne au loin à travers un massif de charmes, dont les feuilles paraissent enveloppées d'un or fluide. Aucune brise ne plisse la face de l'onde; le jonc vulgaire, portant sur le côté une aigrette de fleurs jaunes, qui lui donne un air martial, presse en bataillons épais ses tiges pointues comme des lances; la capillaire flotte échevelée au milieu des eaux. Il semble qu'on respire l'odeur vague des nénuphars; on suit en imagination les bords ondoyants du marais, qui se perdent dans le voile de la brume, et l'on jouit de cette triste nature, comme des scènes où tout est préparé pour le bonheur de l'homme.

Mais le paysage ne substitue pas seulement d'agréables fictions aux spectacles des beaux jours; il nous fait aussi mieux connaître le monde extérieur. Le peintre, comme chacun de nous, a l'occasion de voir des sites, des phénomènes peu ordinaires; il rencontre parfois d'admirables perspectives et les transporte sur ses toiles. Nous profitons de ses voyages, de ses études; les végétaux et les peuples de

l'Orient, les déserts de l'Amérique, les vallées profondes et les hautes chaînes de montagnes, les rocs des grèves maritimes, le brillant aspect des îles lointaines passent tour à tour devant nos yeux : sans faire aucun effort, nous visitons le monde entier.

Les peintres flamands, qui cultivèrent les premiers le paysage d'une manière exclusive, possédaient-ils les facultés morales, le sentiment rêveur et l'amour de la nature, indispensables pour briller dans ce genre? Certains passages de leur biographie prouvent le contraire et leurs tableaux ne les démentent point.

La vie de Joachim Patenier est très-peu connue. On sait qu'il était originaire de Dinant, sur la Meuse, la ville des chaudronniers, mais on ignore la date de sa naissance, les événements qui ont troublé ses jours et l'année de sa mort. Van Mander ne parle que de ses mœurs dissolues. Il avait pour les boissons une estime si grande et une si rare tendresse que leur compagnie lui était indispensable. Il ne quittait guère les tabagies : le vin, la bière, le genièvre et les autres liqueurs spiritueuses descendaient en cascades dans son intrépide gosier. Se remplissant l'estomac nuit et jour, il vidait peu-à-peu sa bourse; tant que le ventre de la malheureuse ne lui paraissait point aussi plat que le sien était gonflé, il ajoutait à la dose et le torrent coulait sans interruption. Mais quand son escarcelle

avait rendu l'âme, il s'enfermait chez lui, prenait ses pinceaux et gagnait de quoi renouveller ses débauches. Il avait pour élève François Mostert : le pauvre jeune homme était l'innocente victime de sa brutalité. Son maître arrivait-il fort tard dans la nuit, les jambes chancelantes, la tête lourde, embrassant les poteaux des lanternes et voulant ouvrir sa porte du côté des gonds? De lui seul venaient toutes les mésaventures de Joachim : c'était sa faute, si l'artiste avait trébuché contre une pierre et fait une séance dans la boue : si, au détour d'une rue, il avait marché droit devant lui et passé la tête à travers les carreaux d'une boutique; s'il avait longé de trop près la palissade d'un édifice en construction et était resté une demi-heure accroché par le pan de son habit. Mostert avait beau protester; le grand homme lui appliquait des taloches et pour peu que l'ivresse lui eût laissé de vigueur, il le mettait dehors, le punissant par là de ses mauvaises habitudes; le jeune homme couchait à la belle étoile, songeant aux nobles travers des artistes flamands. Son désir d'apprendre était néanmoins si vif, qu'il supportait ces intelligentes corrections. Le goût de Patenier, dans ses tableaux, devait se ressentir des lieux qu'il fréquentait, des joies élégantes dont il se montrait avide. Aussi marquait-il ses ouvrages d'un petit homme fiantant, qui lui servait de signature. De là le surnom qu'on lui avait donné, surnom que j'ose à peine

traduire: mais comme après tout nous sommes en plein cabaret, nous pouvons négliger un peu les bienséances. On l'appelait donc le Chieur, puisqu'il faut dire le mot. De tous les peintres belges, ce fut pourtant celui qu'Albert Dürer trouva le plus agréable et avec lequel il se lia le plus intimement. Il devint membre de la confrérie de St. Luc, à Anvers, durant l'année 1535. C'était dans cette ville qu'il demeurait.

Selon Van Mander, Joachim Patenier avait une façon de traiter le paysage fine et délicate; il pointillait ingénieusement les arbres et savait animer ses campagnes, en y dessinant des figures très-bien exécutées. On recherchait donc non-seulement ses tableaux dans son pays, mais on les transportait au-dehors, où ils se vendaient parfaitement. Ce qui lui assigne un rang distingué dans l'histoire de l'art, c'est qu'on le regarde comme le premier qui fit du paysage l'élément principal de ses créations: l'homme n'y joua plus qu'un rôle accessoire. Il y eut dès-lors des peintres qui étudièrent uniquement la nature: les profondeurs du ciel, où voguent les nuages, les abîmes de la mer où flottent les vaisseaux, l'onde transparente des lacs, les formes multipliées de la végétation, les aspects des terrains, les jeux brillants de la lumière devinrent le seul but de leur attention et de leurs efforts. Mais quoique ce genre devînt pour eux une spécialité, ils n'égalèrent pas même les fonds des Van Eyck et des

Hemling[1]. Reproduisant chaque objet d'une manière minutieuse et en quelque sorte isolée, ils négligèrent totalement l'ensemble: leurs peintures sont dénuées d'harmonie.

Le tableau de Patenier, que renferme le musée d'Anvers, ne charme point les regards. La fuite en Égypte est l'épisode qui lui sert de prétexte: les dimensions restreintes des personnages leur enlèvent toute importance; on voit une idole tombant de sa colonne à leur approche. Une campagne montagneuse forme l'objet essentiel du travail. On y distingue une foule de rochers bizarres, dont l'aspect ne semble pas naturel. La perspective aérienne est exagérée à un tel point que les divers plans se séparent et s'isolent. Les couleurs et les tons, bien loin de pactiser ensemble,

Hurlent d'effroi de se voir accouplés.

Le dessin même a quelque chose d'épars, de heurté, de discordant. Le peu d'attrait que présente cette manière de peindre a, selon toute apparence, contribué à la destruction des tableaux de Patenier. Les artistes qui vinrent après lui rendirent bien plus intéressantes les agrestes images. On dédaigna les travaux de leur prédécesseur. Les iconoclastes ne doivent pas en avoir beaucoup anéanti. La plupart étaient des morceaux de chevalet, qui, ne se

[1] Rathgeber.

trouvant point dans les églises, ne subirent point les fureurs de la populace: ils ornaient les demeures particulières, où ne pénétra point l'émeute calviniste.

Le musée de Bruxelles, qui contient une foule de raretés apocryphes, déclare de notre artiste, par l'organe du livret, une production singulière. Elle nous met sous les yeux *la Vierge aux sept douleurs*. Un manteau bleu, une robe grise, d'une étendue absurde, enveloppent son corps: le type de son visage est expressif, mais hideux. Sur ses genoux, on aperçoit un cadavre effroyable, que le peintre a voulu faire passer pour celui du Christ: on ne peut rien voir de plus ignoble. Ce n'est certes pas la dépouille d'un dieu; ce sont à peine les restes d'un homme. Un glaive disproportionné, suspendu en travers du tableau, perce de sa pointe le sein de Marie. Autour de cette image centrale, six petits médaillons figurent les épisodes principaux de la vie du Rédempteur. Le coloris a une certaine force, mais l'ouvrage manque totalement de goût.

Quelques uns des huit morceaux, qui ornent la galerie de Vienne, se distinguent cependant par une vraie beauté, au rapport d'Immerzeel. Van Mander loue plusieurs peintures de sa main qu'on voyait chez des amateurs, trois ouvrages entr'autres possédés par Melchior Wijntjes, intendant de la monnaie en Zélande, qui habitait la ville de Middelbourg : un de ces tableaux représentait une

bataille, si délicatement travaillée que nulle miniature n'aurait pu en éclipser la finesse. L'estime et l'affection d'Albert Dürer pour lui doivent donner bonne opinion de ses talents; si quelquefois la jalousie pousse les artistes, comme les littérateurs, à encourager, à soutenir, à prôner des hommes sans valeur au préjudice de ceux qui ont une habileté réelle et qui leur portent ombrage, ce malheureux sentiment ne pouvait inspirer le peintre germanique; à deux, trois cents lieues de distance les rivalités s'affaiblissent : ce n'est plus qu'une heureuse et utile émulation.

Le temps nous a laissé moins de détail encore sur le peintre qu'on appelle d'habitude Henri de Bles ou *met de Bles*, ce qui est plus régulier, sans savoir que les trois dernières syllabes ne forment pas un nom, mais un sobriquet. *Henri met de Bles* veut dire, dans la langue flamande, Henri à la houpe. Une touffe de cheveux blancs, qui se trouvait placée sur le devant de sa tête, le fit désigner de cette manière. Il naquit à Bouvigne, en face de Dinant; les deux communes jalouses et ennemies semblèrent vouloir lutter dans les champs pacifiques de l'idéal, comme dans le domaine de la réalité. Car si l'artiste de Dinant, Patenier, cultivait le paysage, Henri à la houpe observait et reproduisait la nature. Mais il y eut cette différence, qu'il suivit les traces de son antagoniste et fut son imitateur. Il ne prit pas toutefois ses leçons; l'étude paraît

avoir été son seul maître. Lampsonius dit de lui en des vers assez mal tournés :

« Dinant, la ville des Eburons, avait produit un peintre, comme moi, peintre et poète, je l'ai dit naguère. Les sites heureux de sa patrie suffirent pour développer son talent; ce fut à peine s'il eut besoin d'un maître. La petite Bouvigne s'affligea de la gloire obtenue par sa rivale et mit au monde Henri, habile à peindre la campagne. Mais autant sa voisine l'emporte sur elle, autant Joachim l'emporte sur son compétiteur [1]. »

Dans ses tableaux d'histoire, il s'inspira d'abord de Lucas de Leyde, puis marcha sur les traces de Jean Gossart. Ses paysages témoignaient d'un soin extrême et d'une grande patience. C'était ordinairement de petits morceaux. Il rendait mieux que Patenier les effets de la perspective aërienne, évitait jusqu'à un certain point les durs contrastes, la sécheresse de sa couleur et augmentait l'harmonie de l'ensemble, presque nulle chez son devancier. Ses tons étaient vigoureux sans faire tort à la douceur générale [2]. On l'appelle le maître au hibou, parce qu'il avait l'habitude de toujours peindre un

[1] Karel Van Mander fonde sur ces distiques l'opinion que Henri à la houpe s'est formé tout seul : il montre encore là son étourderie habituelle, car le passage, qui exprime le fait en question, s'applique à Patenier. Nous rapportons donc son avis comme une assertion très problématique.

[2] Rathgeber.

de ces animaux dans le feuillage de ses arbres; il l'y cachait si bien qu'on était parfois longtemps à le découvrir. Cette fantaisie d'artiste occasiona mainte gageure : des individus pariaient qu'un de leurs camarades ne trouverait point l'oiseau, celui-ci pariait le contraire et l'élégante image servait d'amusement. Les Italiens nommèrent *Civetta* Henri à la houpe, ce mot signifiant hibou dans leur langue. Il accrut la dimension de ses tableaux vers la fin de sa carrière : les grands paysages, qui ornent la collection publique de Venise, et les scènes du nouveau testament gardées à Brescia datent, selon toute apparence, de cette époque. Ni la Belgique, ni la France, ni la Hollande ne renferment un seul ouvrage de Henri à la houpe; ils sont presque tous à Vienne, à Berlin et à Venise. Je ne puis donc émettre aucun jugement personnel sur sa manière.

Du temps de Karel Van Mander, le nommé Wijntjes, dont nous avons parlé plus haut, possédait de notre artiste un épisode de l'histoire sainte, Loth quittant Sodome, et trois paysages; Martin Papenbroeck, domicilié à Amsterdam, rue de Warmoes, un très-beau site champêtre, où l'on voyait un colporteur endormi sous un arbre; une foule de singes tiraient les marchandises de son ballot, les emportaient sur les branches et s'en servaient pour faire mille drôleries. Quelques personnes regardaient cette image comme un emblème : le vendeur nomade figurait le pape, les singes représentaient les

luthériens, qui appelaient la doctrine de l'église un objet de trafic, et leurs grimaces témoignaient de leur mépris pour elle; mais Henri à la houpe n'accepta jamais cette interprétation. Le motif que Karel en donne est assez curieux et justifie une de nos remarques sur les tendances de la peinture flamande : « L'art, dit-il, ne doit pas être une moquerie. » Le sieur Melchior Moucheron, bourgeois d'Amsterdam, conservait chez lui un morceau d'une grande délicatesse et de petites proportions : sur le premier plan on voyait le château d'Emmaüs, puis les pélerins que l'on désigne par le même nom : dans un endroit, ils cheminaient, plus loin ils étaient assis à table, prenant leur repas. On découvrait ensuite Jérusalem, où s'accomplissaient différents actes de la Passion; au dernier plan se dressait le Calvaire; le Fils de l'homme y était mis sur la croix et ressuscitait. En Autriche et en Italie, on estimait beaucoup les ouvrages de Henri à la houpe; ce qui démontre que sa gloire avait fait le tour de l'Europe.

Il vivait et augmentait chaque jour son influence, comme tous les peintres qui nous ont occupé dans ce volume, quand Albert Dürer, à l'âge de quarante neuf ans, forma le projet de visiter la Néerlande. Son père, qui était orfèvre, y avait longtemps résidé, près des grands maîtres du siècle antérieur [1]. Il n'était venu se fixer à Nuremberg

[1] *Reliquien Von Albrecht Dürer*, p. 2.

que dans l'année 1455 : entretenant sa famille de ses voyages, dès qu'il en trouvait l'occasion, il aiguillonnait par ses récits naïfs la curiosité naturelle de son fils. En 1509, Lucas Cranach, l'émule de Dürer, avait une seconde fois visité la Belgique : il y avait peint le jeune Charles, futur empereur d'Allemagne, et s'était amusé à esquisser sur la muraille, avec un charbon, le portrait de Maximilien d'Autriche, si ressemblant que tout le monde l'avait à l'instant même reconnu. Les grands noms des Van Eyck, de Hemling, de Van der Weyden résonnaient donc fréquemment sous le toit de la demeure où vivait Albert, demeure qui existe encore. Il était, sans les avoir peut-être, le disciple et l'imitateur de ces artistes fameux; en sorte que bien des causes se réunissaient pour l'attirer vers les Pays-Bas.

L'an 1520, le jour de la Pentecôte, il se mit en route avec sa terrible épouse, Agnès Frey, et sa servante Suzanne. Ils passèrent par Bamberg et Francfort, puis descendirent le Rhin. Que la vallée splendide, où le fleuve coule sans murmure entre deux files de rochers, ait excité l'admiration du peintre, c'est ce qui ne doit guère paraître douteux. Mais il n'en témoigne rien dans son journal, car on n'avait pas alors l'habitude de décrire. Fêté, régalé en chemin, il atteignit Cologne et y fut reçu par l'opulente maison des Fugger. S'étant fait ensuite transporter à Liége, il franchit la Meuse, puis marcha directement sur Anvers.

Là, il descendit à l'auberge du sieur Planckfelt, et le soir même, le facteur de la maison Fugger lui donne un riche souper. Les jours suivants, on le mena voir les curiosités : l'hôtel-de-ville lui parut immense, magnifique et supérieur à tous ceux de l'Allemagne. Les peintres l'invitèrent à un festin dans la maison de la confrérie, pour le premier dimanche après son arrivée. On n'épargna point la dépense ; le banquet fut servi en vaisselle d'argent et tous les peintres y assistèrent avec leurs femmes. Lorsque Dürer entra dans la salle avec la sienne, on fit la haie des deux côtés, ainsi que pour un grand prince. Il y trouva de hauts personnages, qui le saluèrent humblement, lui témoignèrent le plus profond respect, se mirent à sa disposition et lui déclarèrent qu'ils feraient l'impossible dans l'espoir de lui être agréables. Lorsqu'il prit place, le sieur Rathpoth lui offrit, au nom de la municipalité, quatre pintes de vin, comme un témoignage d'estime et de bienveillance. Dürer le remercia et lui exprima sa gratitude. Le menuisier de la commune s'approcha ensuite, tenant deux pintes de vin qu'il le pria d'accepter. La fête, qui fut des plus gaies, se prolongea très avant dans la nuit : tous les invités le reconduisirent à la lumière des torches et l'accablèrent de protestations pendant la route.

Sa belle tête, noble, douce et régulière, dut impressionner vivement ces artistes. Son front vaste et pur, ses longs cheveux bouclés, sa barbe élégante

et, au milieu de tout cela, quelque chose de sévère, le faisaient apparaître comme un dieu du Nord. Il semblait voir Odin sorti d'Asgard, la ville miraculeuse, et cherchant un soleil qui ne fût point obscurci par des tourbillons de neige.

Il visita le fameux Quinten Matsys, puis l'atelier de la Gilde, où l'on travaillait aux ornements qui devaient border les rues, lorsque Charles-Quint entrerait dans la ville; c'étaient de grands échafaudages couverts de peintures et un théâtre pour la chambre dramatique : la dépense montait à quatre mille florins, somme peu importante de nos jours, mais qu'il trouva considérable.

Le dimanche qui suivit l'Assomption, il fut témoin d'une curieuse cérémonie : la procession de la cathédrale passa devant ses fenêtres. Tous les corps de métiers s'y trouvaient, chaque membre étant vêtu de ses plus riches habits; en tête de chaque gilde flottait une bannière et dans l'intervalle qui les séparait l'une de l'autre brûlait un cierge énorme. De longues trompettes d'argent, des flûtes, des tambours réglaient la marche. Les orfèvres, les peintres, les maçons, les brodeurs en soie, les sculpteurs, les menuisiers, les charpentiers, les bateliers, les pêcheurs, les bouchers, les corroyeurs, les drapiers, les boulangers, les tailleurs et les hommes des autres états défilaient ainsi sur deux rangs. Puis venaient les tireurs d'arbalète, d'arquebuse et d'arc, les uns à cheval, les autres à pied.

Après eux s'avançaient les ordres monastiques, un peu raides dans leur piété : ils étaient suivis d'une foule de bourgeois en splendide costume. Une nombreuse troupe de veuves fixait particulièrement l'attention : elles étaient habillées de blanc depuis les pieds jusqu'à la tête et formaient une sorte de confrérie, se nourrissant du travail de leurs mains et observant une certaine règle. Les chanoines et les prêtres étincellaient d'or de soie. Vingt personnes portaient une statue de la Vierge tenant son fils et pompeusement ornée. Des chariots et des navires roulants terminaient le cortége : on y voyait toute espèce de groupes, qui représentaient des scènes de la Bible et de l'Évangile, comme la salutation angélique, la venue des Mages assis sur des chameaux, la fuite en Egypte et autres épisodes. La dernière machine simulait un dragon, que Ste. Marguerite conduisait avec une bride somptueuse, ayant derrière elle St. Georges et quelques brillants chevaliers. Cette longue procession mit plus de deux heures à se dérouler devant l'artiste.

Il quitta Anvers pour Bruxelles. Marguerite d'Autriche lui expédia une personne chargée de lui promettre ses bonnes grâces et ses services auprès de Charles-Quint. Il se lia d'une manière assez étroite avec le peintre de la cour, Bernard Van Orley, et fut invité par lui à un festin, où se trouva une compagnie d'élite; le trésorier de la Régente, celui de la ville et le gouverneur du roi y tenaient

leur place. Albert *doute qu'il en ait été quitte pour dix florins*. Voulant reconnaître cette politesse, il dessina l'image de son amphytrion. Ils se revirent bien de fois et dînèrent encore ensemble.

Les autres artistes qu'Albert Dürer fréquenta furent le célèbre statuaire Conrad de Malines, pour lequel il témoigne la plus vive admiration, Joachim Patenier dont les ouvrages et la personne le charmaient également, Arnold de Ber, Jean Schwartz, Lucas de Leyde, Quinten Matsys, Jean Ploos de Bruges, Henri à la houpe (Henri met de Bles) et Jacques Cornelis. Mais Conrad, Bernard Van Orley et Patenier obtinrent la préférence; ils partagèrent ses bonnes grâces avec le fameux Erasme. Il leur donna ses estampes, accepta leurs invitations et les festoya lui-même.

A Bruges, on le reçut pompeusement : outre les particuliers qui l'invitèrent, la corporation des peintres lui donna un splendide festin. Un grand nombre d'artistes, d'orfèvres et de marchands y étaient conviés en son honneur; on lui témoigna la plus vive estime et la plus respectueuse déférence. La municipalité lui offrit douze pintes de vin et, quand le repas fut terminé, plus de soixante personnes le reconduisirent à son hôtel avec des flambeaux. A Gand, on ne l'accueillit pas d'une manière moins flatteuse; dès que l'on eut connaissance de son arrivée, le doyen des peintres suivi des principaux artistes, se rendit chez lui; après maintes saluta-

tions ils lui offrirent leurs services et le traitèrent le soir même. Ils ne le quittèrent pas une minute, le promenèrent par toute la ville, lui montrèrent toutes les curiosités et payèrent toutes ses dépenses sans exception; il ne tira de sa bourse que cinq sous, qu'il donna au garçon de l'hôtel.

Il semblerait qu'à moins d'ingratitude, Albert Dürer devait être content. Mais l'enthousiasme, dans les Pays-Bas, s'éteint comme il s'allume; l'envie prend bientôt sa place, l'intrigue, la calomnie lui servent d'instruments; on dénigre, on environne de piéges secrets l'homme qu'on portait naguère en triomphe, de sorte que voyant tout changé autour de lui, sans avoir rien fait pour exciter la haine, il ne comprend pas cette manière d'agir et s'éloigne tristement, le cœur plein d'amertume. On avait été prodigue de festins envers Albert Dürer, on n'avait ménagé ni les victuailles, ni les boissons, ni la cire. Mais ce fut tout; dès qu'il en vint aux affaires sérieuses, on ne chercha qu'à lui être préjudiciable. On tourna d'abord contre lui la gouvernante des Pays-Bas. Elle avait débuté par lui faire toutes les avances, ce qui l'avait rempli de joie et d'espoir. Il avait répondu de son mieux à cette politesse, en lui offrant des cadeaux. Son journal renferme les annotations suivantes : « J'ai donné à madame Marguerite un exemplaire de ma *Passion*, un autre à son maître des comptes, appelé Jan Marini, duquel j'ai aussi fait le portrait au

crayon. » — « J'ai donné à madame Marguerite un exemplaire de mon St. Jérôme assis, gravé sur cuivre. » — « J'ai donné à madame Marguerite, sœur de l'empereur, une collection complète de mes estampes et lui ai esquissé deux sujets sur parchemin, avec beaucoup d'attention et de fatigue, que j'estime à 30 florins. Il m'a fallu dessiner pour son docteur le plan d'une maison qu'il veut faire construire, plan que je n'aurais pas tracé pour moins de dix florins. » — « J'ai donné à Etienne, chambellan de madame Marguerite, trois de mes estampes. »

Les mauvaises dispositions de la Régente se trahirent bientôt. Dürer avait fait un portrait de l'empereur; il le mit sous les yeux de Marguerite et voulait le lui offrir. Mais elle en parut si mécontente, elle l'examina d'un air si revêche que le peintre l'emporta au plus vite. Pour l'éprouver sans doute, il lui demanda un livre de miniatures peint par Jacques Cornelis; elle lui répondit maussadement qu'elle l'avait promis à Bernard Van Orley. Ainsi se terminèrent leurs relations et les drôles qui intriguaient contre lui durent bien s'en réjouir. Il y a deux sortes de personnages politiques : les uns jugent et dominent les individus qui les approchent, les autres se laissent gouverner par eux. La faiblesse de ces derniers est quelquefois surprenante. Le moindre fourbe, qui se met en tête de les diriger, trouve immédiatement la clef de leur âme; il les

monte comme une machine et ils obéissent. Son triomphe est d'autant plus certain qu'il porte davantage sur sa face l'empreinte de la bassesse, qu'il a moins de valeur et moins de talent. Les âmes viles possèdent une espèce d'attraction, qui fait sympathiser avec elles la majorité des hommes. Sans la tendresse qu'elles inspirent, presque tous les événements de ce monde seraient inexplicables.

Mais ce ne fut pas seulement la gouvernante qui traita mal le peintre laborieux : des particuliers abusèrent sans scrupules de son talent et de sa douceur. Rien qu'à Bruxelles, six individus lui commandèrent leur portrait, le prirent, quand il fut fini, et ne lui donnèrent pas une obole [1]. Le pauvre artiste n'osa réclamer. Il dit en parlant de son séjour à Anvers : « J'ai fait pour les bourgeois un grand nombre de portraits et d'ouvrages, et la plupart de ces travaux ne m'ont pas rapporté un sou. » Il est vrai qu'en récompense des voleurs coupèrent la bourse de sa femme, tandis qu'elle priait dans la cathédrale. Avant de partir, il dut troquer l'image de l'empereur contre un mouchoir blanc, de fabrique anglaise. Quoiqu'il eût peint ou dessiné quelques centaines de figures, quoiqu'il eût des habitudes souverainement économiques, il finit par se trouver sans argent et il lui fallut contracter un emprunt destiné à son voyage. Un nommé Alexan-

[1] *Reliquien Von Albrecht Dürer*, p. 91.

dre Imhoff lui prêta cent florins d'or, pour lesquels il fit un billet marqué de son sceau, payable à Nuremberg. Il avait consigné la veille en grosses lettres, sur son journal, cette phrase mélancolique : « *Dans toutes mes transactions, dans toutes mes dépenses, ventes et autres affaires, dans tous mes rapports avec les personnes des hautes et des basses classes, j'ai été lésé, spécialement par madame Marguerite, qui ne m'a rien donné pour mes présents et mes travaux.* »

Il allait quitter le pays d'une manière assez triste, lorsque le 2 du mois de juillet 1521, le roi de Danemarck, Christian II, qui était à Anvers, dépêcha quelqu'un en toute hâte pour le prier de venir faire son portrait ; il crayonna sa figure et celle de son serviteur Antoni. Le prince le retint à dîner, lui témoigna la plus grande estime et l'entoura de prévenances. Albert Dürer lui fit cadeau de ses meilleures estampes. Peu de jours après, le monarque donna un somptueux festin, où il convia l'empereur, la gouvernante et la reine d'Espagne ; Dürer y fut honorablement placé. Il exécuta de nouveau l'effigie du prince, avec des couleurs à l'huile ; Christian lui donna trente florins. Cet incident retarda quelque peu son voyage ; mais comme ni Charles-Quint, ni Marguerite ne lui avaient adressé la parole, ne lui avaient montré le moindre intérêt, il se mit en route et, le 21 du même mois, il atteignait Aix-la-Chapelle. Il se sentit le cœur

plus léger, quand il aperçut la terre allemande; on peut croire qu'il ne se retourna point pour faire à la Belgique ses adieux, pour la saluer d'un coup-d'œil attendri par le regret.

TABLEAUX DE JOACHIM PATENIER.

1. La Sainte Trinité.

2. Loth et ses filles, tableau donné par le peintre à Dürer.

3. Naaman se purifie dans le Jourdain : sur le second plan, des rochers fantastiques. A Vienne.

4. L'Adoration des Mages. Chez M. Beckford, à Bath.

5. Imitation de Patenier : l'Adoration des Mages. A Berlin.

6. La Vierge assise dans un jardin fleuri avec son fils sur ses genoux. A Vienne.

7. La fuite en Egypte. Dans le cabinet de feu le professeur Hauber, à Munich.

8. La fuite en Egypte, tableau lithographié par Jungermaier. Dans la Pinacothèque.

9. La fuite en Egypte. Au Musée d'Anvers.

10. Repos de la sainte Famille pendant la fuite en Egypte. A Berlin.

11. Même sujet, par un imitateur de Patenier. A Vienne.

12. St. Jean-Baptiste qui prêche au milieu d'un paysage. A Vienne.

13. Opus Joachim D. (Dionatensis) Patenier. Le

baptême de Jésus-Christ : rochers fantastiques sur les bords du Jourdain.

14. Vocation de l'apôtre St. Mathieu. A Berlin.

15. Les Vierges sages et les Vierges folles. A Schleissheim.

16. La Vierge aux sept douleurs. Musée de Bruxelles.

17. St. Jérôme au milieu d'un paysage. A Vienne.

18. Mort de Ste. Catherine au milieu d'un paysage; celui-ci n'est pas terminé : perspective mal faite. A Vienne.

19. « Le sieur Melchior Wijntjes, à Middelbourg, possédait de lui trois morceaux remarquables, l'un desquels représentait un combat, plein de personnages. » *Karel Van Mander.*

20. Un paysage. Dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

21. Un large fleuve entre de hauts rochers, avec un grand nombre de figures. Dans le cabinet du conseiller Kirschbaum, à Munich.

TABLEAUX DE HENRI A LA HOUPE (MET DE BLES).

1. Orphée aux enfers. Dans la galerie de Grâz.

2. Artémise. Dans la collection du chanoine Speth, à Munich.

3. Le péché originel. A Berlin.

4. La tour de Babel. Dans l'académie des beaux-arts, à Venise.

5. L'Annonciation. A la Pinacothèque.

6. La Visitation, au milieu d'un paysage. Chez M. Aders, à Londres.

7. La naissance du Christ. Dans l'église de St. Nazaire et de St. Celse, à Brescia.

8. Adoration des Mages, signée *Henricus Blessius f.* Dans la Pinaçothèque.

9. Marie au milieu d'un paysage, tableau qui appartenait jadis à Rubens.

10. La fuite en Egypte, au milieu d'un paysage. Chez M. Aders, à Londres.

11. Même sujet, au milieu d'un paysage. A Vienne.

12. Repos de la sainte Famille pendant sa fuite en Egypte. A Berlin.

13. St. Jean-Baptiste qui prêche dans le désert. A l'académie des beaux-arts, à Vienne.

14. Même sujet, les montagnes qui composent le fond du paysage ont des formes singulières. A Vienne.

15. Le bon samaritain; les montagnes qui composent le fond du paysage ont des formes aussi singulières que dans le tableau précédent. A Vienne.

16. *Ecce homo,* décrit par Karel Van Mander.

17. Jésus portant sa croix, au milieu d'un paysage avec des rochers de forme bizarre. Dans l'académie des beaux-arts, à Vienne.

18. Style de Henri à la houpe : le corps du Christ sur les genoux de sa mère. A Berlin.

19. Son propre portrait, gravé sur cuivre, et

accompagné de la petite chouette, qui est son signe habituel.

20. Un colporteur, endormi au milieu d'un paysage, est dépouillé de sa marchandise par des singes. Tableau que décrit Van Mander. La bibliothèque ducale de Gotha possède une gravure sur bois, qui représente le même sujet et fut peut-être exécutée par notre artiste.

21. Un paysage montagneux, semé d'habitations, au deuxième plan duquel on voit une fonderie et des ouvriers qui travaillent le fer : au premier plan, des mineurs font leur métier. Dans la galerie des Offices, à Florence.

22. Vues de Rome et de Naples, trente feuilles gravées par Philippe Galle.

23. Paysages romains avec des ruines; gravés par Jean et Philippe Galle.

24. Paysage. Chez M. Beckford, à Bath.

25. Deux paysages; au Musée de Copenhague.

26 .Cinq paysages historiques. Dans la salle des Dix, au palais des Doges, à Venise.

27. Marine : sur le premier plan un navire et des hommes. St. Paul jette un serpent dans le feu. Dans la collection Ambras, à Vienne.

CHAPITRE VI.

Jean Schorcel.

Prospérité croissante de la Hollande au XVIe siècle. — Jean Schorcel naît dans un village. — Sa biographie. — Sa manière, ses tableaux.

Nous avons vu l'art pénétrer en Hollande, pendant le XVe siècle, et le génie des Van Eyck y inspirer, y faire sortir de l'ombre quelques talents. Leur apparition donnerait à elle seule le droit de penser que l'industrie et le commerce se développaient dans le pays. Les hommages dont Lucas de Leyde fut environné, l'opulence dont il jouissait et la noble héritière qu'il épousa, montrent que le goût de la peinture devenait général, que l'opinion

publique adoptait et favorisait les peintres : le bien-être devait augmenter en proportion. La Hollande avait eu à combattre un sol plus humide, un climat plus rigoureux que la Belgique : elle obtint donc plus lentement les mêmes avantages. La patience des habitants triompha néanmoins de tous les obstacles.

Dès l'époque de Charlemagne, les draps de Frise étaient célèbres; le jour de Pâques, il donnait en cadeau à ses officiers des habits dont ce drap composait l'étoffe ; il envoyait aux princes étrangers des manteaux blancs, gris et rouges tirés des mêmes fabriques. Vers la fin du XIIIe siècle, les Hollandais multiplièrent leurs achats de laine dans la Grande-Bretagne. Un traité fut alors conclu [1]; on y stipulait que le fils du comte de Hollande épouserait la fille du roi d'Angleterre, pour maintenir l'union entre les deux peuples. Florent V, au début du siècle suivant, se lia par un acte à Philippe-le-Bel : il y est déclaré que la construction des navires ayant pris un accroissement rapide et les chantiers fournissant au-delà des besoins nationaux, les différents états qui sont amis ou alliés de la Hollande peuvent en acheter dans ses ports. La ville la plus commerçante et la plus riche, pendant cette période, était Dordrecht. Amsterdam l'égala bientôt. En 1368, elle obtint du roi de Suède un district dans

[1] En 1825.

l'île de Schoonen, où ses bourgeois fondèrent de précieux établissements. Au xv[e] siècle, elle l'emporta sur sa rivale : Christophe, roi de Danemarck lui accorda la liberté entière du trafic dans ses domaines [1]. Peu de temps après, le roi de Suède octroya le même privilége à tous les Hollandais [2], qu'il affranchit des droits payés jusqu'alors. En 1477, Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne, écrivait au pape : « La Hollande et la Zélande sont des îles riches et qui font actuellement le commerce sur toutes les mers. » Elles s'étaient déjà senties assez fortes pour entreprendre, dans l'année 1434, une expédition contre Lubeck, et trois ans plus tard, une seconde dirigée contre les villes hanséatiques du nord. Un combat s'engagea [3], où les Hollandais prirent tous les vaisseaux des alliés.

L'art de saler le hareng, découvert pendant le xiv[e] siècle, devint une source d'opulence pour Bruges d'abord, ensuite pour les Bataves. Ce fut à Hoorn que l'on tressa le premier grand filet destiné à la capture de ce poisson [4]. Cette ville et celle d'Enkhuysen y employèrent alors des galiotes spacieuses nommées *boîtes aux harengs* [5]. La dernière seule en faisait partir chaque année 140, pendant

[1] En 1443.
[2] En 1487.
[3] En 1440.
[4] En 1416.
[5] *Haringbuizen*.

le XVI[e] siècle [1]. La petite pêche occupait six cents bâteaux de fortes dimensions, qui portaient jusqu'à deux cents tonneaux; la grande pêche, huit cents esquifs de deux cents à sept cents tonneaux.

Sous Charles-Quint, Amsterdam était l'entrepôt général des grains pour le nord de l'Europe : sa splendeur et sa richesse inquiétaient les villes hanséatiques. Cinq cents navires étaient d'habitude réunis dans son port et le plus grand nombre appartenait aux citoyens. Il en arrivait de toutes les contrées du monde, l'Angleterre, l'Espagne, le Portugal, l'Allemagne, la Pologne qui n'était pas encore repoussée loin de la mer, la Norwège, le Danemarck, la Livonie, la Suède et les autres pays septentrionaux, sans compter Gènes et Venise. Des flottes de deux et trois cents voiles, chargées princi-

[1] Un siècle après ce commerce devint immense. « Le chevalier Raleigh, dans un mémoire qu'il remit à Jacques I[er], en 1618, dit à ce prince que les Hollandais employaient tous les ans sur les côtes d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande trois mille bâtiments et cinquante mille hommes; que ces trois mille bâtiments en occupaient près de neuf mille autres, avec cent cinquante mille personnes par mer et par terre, tant pour l'équipement et l'avitaillement des vaisseaux, que pour curer et transporter le poisson dans les pays étrangers et en rapporter des marchandises. « Voilà, observe-t-il, ce qui met les Hollandais en état de bâtir mille vaisseaux par an, sans que leur pays produise un seul arbre, ni de quoi charger cent navires; ils possèdent malgré cela vingt-mille navires, tous employés. » Raleigh évalue la vente annuelle des harengs hollandais dans les divers pays de l'Europe à 2,659,000 livres sterling. » Le Mayeur, *la Gloire belgique*. Cette pêche constituait donc à la Hollande 66,475,000 frs. de revenu.

palement à Dantzick, Riga, Revel et sur les bords de la Néva, y entraient d'un seul coup, poussées par le jusant. La fortune des bourgeois était si grande qu'ils achetaient immédiatement toutes les denrées; au bout de cinq ou six jours, ces bataillons de nefs étrangères pouvaient reprendre leur course et aller de nouveau baigner leur mâture dans les brumes épaisses du cercle boréal. Amsterdam était, après Anvers, le lieu du trafic le plus considérable des Pays-Bas. Ses chantiers livraient à la mer une foule de navires; son industrie ne prospérait pas moins : elle fabriquait par an douze mille pièces de drap. Leyde et Harlem en confectionnaient un nombre égal. Dans la dernière, qui réclame l'invention de l'imprimerie, les Alde publiaient leurs savantes et brillantes éditions, mettant sous presse avant tous leurs compétiteurs des livres grecs. L'étape, ou entrepôt des vins du Rhin, établie à Dordrecht, en pourvoyait si abondamment le pays, qu'on n'en buvait pas autant dans les provinces où il croissait : la même remarque s'applique aux vins de France, dont l'étape était à Middelbourg.

L'élève du bétail et des chevaux répandait une grande aisance dans les campagnes, surtout dans la Frise, qui possédait les plus belles races. La vente du beurre et du fromage l'augmentait encore. Guichardin estime qu'on en débitait par an pour un million d'écus d'or au moins [1]. Ces rustiques

[1] L'écu d'or valait un peu plus de six francs.

provisions étaient expédiées en Allemagne, en Angleterre et jusqu'en Espagne. Le seul village d'Assenfeldt, près de Harlem, nourrissait quatre mille vaches, qui donnaient chaque jour en moyenne huit mille mesures de lait. Un autre genre de commerce était celui des tourbes : on en exportait une grande quantité, qui valait aux marchands de fortes sommes. On a depuis lors renoncé prudemment à ce négoce, attendu que les consommateurs préfèrent la houille et que la Hollande, déjà envahie par les eaux, étendait ainsi leur domaine; or, pour en comprendre le danger, il suffira de savoir que si on pratique dans le sol la moindre ouverture, elle ne sèche jamais [1].

La Hollande réunissait donc à son tour les conditions propices au développement de l'art et l'on vit des hameaux enfanter eux-mêmes de grands peintres, comme celui qui va nous occuper.

Le 1er août 1495, il reçut le jour dans un petit village nommé Schoreel et situé non loin d'Alkmaar; le nouveau-né allait rendre célèbre ce lieu jadis inconnu. La mort lui enleva de bonne heure son père et sa mère : de proches alliés recueillirent le jeune orphelin; il grandit sous leur tutelle dans le silence et la piété. Aussitôt qu'il eût l'âge nécessaire, ils le mirent à l'école près d'eux; sa bonne conduite et ses rapides progrès en toutes choses, en fait de

[1] Le Mayeur, *la Gloire belgique*. — Guichardin, *Description des Pays Bas*.

latin spécialement, lui donnèrent bientôt l'avantage sur ses camarades. Il montra dès lors un goût décidé pour les arts, principalement pour la peinture, soit qu'elle ornât des toiles, des panneaux ou les fenêtres des églises. Il s'attirait la faveur et l'estime de ses condisciples, en taillant sur leurs écritoires de corne blanche des figures variées : il sculptait ainsi, à l'aide de son canif, des hommes et des bêtes, des arbres et des fleurs. Un bon génie voulut que les maîtres de sa destinée comprissent sa vocation et, loin de la contrarier, en assurassent le développement par des sacrifices. Ils le retirèrent de pension à quatorze ans, lorsque son instruction était déjà fort avancée, puis le conduisirent à Harlem, chez le meilleur peintre dont ils avaient entendu parler, Guillaume Cornélis.

Celui-ci, que l'on ne doit pas confondre avec plusieurs artistes contemporains du même nom, déployait effectivement une certaine habileté : il était capable d'introduire dans la bonne voie un jeune homme plein d'espérances; mais son égoïsme, son ivrognerie, sa dureté environnaient son talent d'un triste cortége. Il fit beaucoup d'objections, quand on le pria d'accepter Schoreel pour disciple et y mit la condition que ses tuteurs s'engageraient par écrit à le laisser trois ans sous son autorité; s'il l'abandonnait plus tôt, ses parents devraient payer au maître une somme importante. Voulant surtout qu'il prit une bonne direction, ils y consentirent :

l'exigence, la fatuité de Cornélis l'élevèrent dans leur esprit : ils pensèrent qu'il était bien fort, puisqu'il dictait des clauses si rigides. Ils signèrent l'acte et Schoreel entra joyeusement chez l'artiste comme son élève.

On imagine sans peine qu'il y mena une vie peu agréable, mais il endura tout avec patience, car il peignait depuis le matin jusqu'au soir! Il fit des progrès si rapides et si étonnants que, dès la première année, ses travaux rapportèrent à l'avide peintre cent florins de Hollande. Mais le pauvre garçon était entre les mains d'un homme incapable de bons sentiments : loin que son mérite et son assiduité inspirassent de la bienveillance à Cornélis et l'engageassent à mieux traiter son élève, ils le remplirent de méfiance et d'envie. Ce talent nouveau, qui menaçait de l'éclipser, le plongeait dans des humeurs noires : d'autre part néanmoins, il aimait à vivre au milieu de la débauche, sans prendre aucune peine. Il lui était donc agréable de tenir sous sa dépendance un élève si habile, qui lui gagnait de bons florins, tandis qu'il se gaudissait et s'enivrait. Par précaution, il portait sans cesse l'acte d'engagement sur lui, afin de ne pas le perdre. Quand il avait trop bu, que les fumées du vin détruisaient en lui toute pudeur, il se moquait lourdement du pauvre Schoreel : « Jean, lui disait-il, sache bien mon ami que je te tiens dans ma poche; si tu te sauves, tes parents apprendront de mes nou-

velles. » Le disciple ingénu ne pouvait rien répondre à ces brutales plaisanteries; mais un jour il trouva l'occasion de s'en affranchir. Cornelis avait trop longtemps guerroyé contre les bouteilles et fait couler dans son verre le sang généreux de la vigne; il n'était plus goguenard, fanfaron et hâbleur : il était hébété. Il eut juste la force de gagner son lit et se mit à dormir du sommeil des brutes. Schoreel, profitant de sa léthargie, lui enleva le malencontreux papier. On était alors en hiver; la nuit la plus profonde régnait au-dehors et une tempête se déchaînait sur la ville. L'apprenti n'en quitta pas moins joyeusement la demeure de son maître, puis courut vers le pont de bois : dès qu'il y fut arrivé, il prit l'acte fatal et se mit à le déchirer en petits morceaux; le vent d'orage les emportait ou les précipitait dans la rivière. Schoreel n'en demandait pas plus : naïf et probe, il ne voulait pas rompre son engagement, ni abandonner son despote : il voulait seulement mettre un terme à ses railleries. Il continua donc ses travaux, comme le passé. Le dimanche et les jours de fête, après midi, on le voyait se promener aux environs de Harlem, sous les cintres d'une grande et belle forêt, qui entourait alors la ville et fut détruite plus tard, pendant le siège. Il y coloriait des études d'arbres, où l'on distinguait une manière facile et originale. Puis le soir venu, il rentrait d'un air pensif avec son butin, composant de tête quelque tableau.

Trois années s'écoulèrent de la sorte, car les mauvais jours passent comme les bons et la mort pousse l'homme au tombeau à travers les sentiers ardus, comme à travers les sentiers fleuris. Schoreel avait alors dix-sept ans : l'heure de sa délivrance sonna et il prit congé de son maître. Il s'achemina d'abord vers Amsterdam, où s'illustrait un artiste de même nom, Jacques Cornélis. C'était un bon peintre, qui dessinait bien et coloriait finement. Le jeune homme entra dans son atelier : il y fut tenu en grande estime et on l'y traita comme le fils de la maison. Pour le récompenser de son travail prompt et ingénieux, Cornelis lui donnait une gratification annuelle; il lui permettait aussi de peindre quelques tableaux pour son propre compte, de manière que sa bourse était assez bien garnie. Jacques avait une fille de douze ans, que la nature semblait s'être plue à former; elle réunissait tous les charmes du corps aux manières les plus douces, les plus gracieuses : c'était un modèle de beauté comme d'aménité. Quoique si jeune, elle inspira un violent amour à Schoreel : il garda toujours pour elle de tendres sentiments et se promit de l'épouser, dès qu'elle serait en âge. Mais un autre amour brûlait au fond de son cœur, la sainte aspiration vers l'idéal. En attendant que la nature accomplit son chef-d'œuvre, il prit la résolution de voyager : les peintres vivant surtout par les yeux, les pérégrinations lointaines leur offrent un double attrait; ce sont en

même temps des plaisirs et des conquêtes. Il fit à Jacques des adieux pleins de reconnaissance et d'espoir, puis il partit : le monde entier devenait son domaine.

Le premier lieu où il se rendit fut la ville d'Utrecht : Jean de Maubeuge y demeurait sous la protection de l'archevêque, Philippe de Bourgogne : la renommée de ce grand peintre était l'aimant qui l'attirait. Mais Gossart n'avait pas une conduite plus noble que Guillaume Cornélis : hanter les mauvais lieux, se gorger de bière et de vin, hurler dans les cabarets et revenir chez lui, l'œil louche et les jambes tremblantes, voilà quelle était sa manière d'appeler l'inspiration : il y joignait des goûts belliqueux et si, après avoir longtemps vociféré, il ne trouvait plus d'arguments, il tombait à coups de poing sur ses adversaires : ceux-ci le prenaient aux cheveux et le peintre habile finissait par rouler sous les tables, au milieu de la bière et des pots cassés. Il emmena Schoreel avec lui, pour l'endoctriner dans les cabarets : le jeune homme connaissait ce genre de vie, sans l'aimer, sans y trouver de plaisir, et ne s'en effraya point : il espérait obtenir du célèbre ivrogne de précieuses instructions. Mais, lorsqu'il fallait payer l'écot, Mabuse n'avait la plupart du temps pas le sou et le disciple était obligé de mettre la main à l'escarcelle. Puis les combats homériques s'engageaient; les tropes et toutes les figures allaient leur train; Schoreel, malgré sa pru-

dence, se trouvait mêlé à la bagarre et attrapait de nombreux horions : plusieurs fois même, il fut en danger de perdre la vie. Bref, il n'apprenait rien, dépensait beaucoup et hantait la populace; convaincu que son espérance était une illusion, il abandonna le grand homme à ses schopes et à ses hoquets.

D'Utrecht, il s'achemina vers Cologne, l'antique berceau des arts dans les régions septentrionales. Ayant ensuite visité Spire, il y fit la connaissance d'un eclésiastique très-savant, qui avait étudié à fond l'architecture, la perspective et les raccourcis : le voyageur s'arrêta quelque temps pour prendre ses leçons et en reconnaissance lui donna plusieurs tableaux; après quoi, il se rendit à Strasbourg et à Bâle. Partout, il se présentait chez les peintres, qui le recevaient amicalement et lui fournissaient de l'ouvrage; ils le traitaient, le récompensaient bien, à cause de sa manière expéditive; en une semaine, il produisait souvent plus que d'autres en un mois. Nul ne pouvait néanmoins le retenir et il poursuivait le cours de ses pélerinages.

Le talent d'Albert Dürer brillait alors de tout son éclat : l'artiste hollandais prit le chemin de Nuremberg. Le désir de la perfection, l'enthousiasme pour le génie étaient les guides mystérieux qui le conduisaient : le maître allemand l'accueillit avec sa bienveillance ordinaire. Deux âmes si droites, chérissant l'art d'une si pure affection, devaient se

comprendre et s'aimer. L'Europe était par malheur en proie aux contestations religieuses : la discorde se glissait avec elles dans toutes les familles. La parole de Luther planait sur le monde comme un esprit de tentation; Albert Dürer lui avait prêté l'oreille et s'était déclaré ouvertement pour la réforme. Schoreel devait à la nature une grande constance de sentiments; il ne voulut point abandonner la foi de ses pères. Le nouveau converti essayait de lui communiquer son opinion: l'entretien s'animait, sans produire d'autre résultat qu'une gêne mutuelle. Le disciple comprit qu'il fallait s'éloigner pour ne pas en venir à de trop pressantes discussions: malgré le talent et les vertus du maître austère, il le quitta donc plutôt qu'il ne l'aurait désiré [1].

Son humeur vagabonde le mena ensuite dans la Carinthie : il y travailla pour un grand nombre de seigneurs, épris de sa manière. Un baron, qui aimait passionnément les arts, le retint même dans son château; non seulement il lui fit le meilleur accueil et le rétribua d'un façon généreuse, mais il voulut établir entr'eux un lien durable : il lui offrit sa fille en mariage. C'était plus que le peintre n'eût osé rêver; quelque sentiment romanesque de la jeune femme détermina sans doute

[1] Ce voyage de Schoreel à Nuremberg ayant précédé celui de Dürer dans les Pays-Bas, l'artiste hollandais accrut peut-être son désir de voir la Néerlande.

cette proposition. Vivant au fond d'un manoir gothique, dans un pays pittoresque, près d'un jeune homme gracieux, habile et instruit, elle se laissa guider par la voix de son cœur. Elle oublia les distinctions sociales, ou plutôt le monde ne l'avait pas encore assez dépravée, pour qu'elle mit les hasards de la fortune au-dessus des dons personnels. Mais cette première tendresse fut déjouée, comme bien d'autres, par la malice du sort. La charmante enfant dont Schoreel s'était épris n'avait pas quitté sa pensée : il la voyait toujours douce et avenante, parfaite pour son âge et promettant de devenir une femme accomplie. Le jour qui devait suivre cette aube si fraîche exaltait son imagination; détournant ses regards du présent, il ne voyait que l'avenir : fasciné par l'espérance, il n'accepta pas le bonheur qu'on lui offrait et reprit le bâton du pélerin.

Ayant franchi les Alpes, il descendit à Venise, où il fit la connaissance de plusieurs peintres anversois et d'un nommé Daniel de Bamberg, amateur enthousiaste. L'aspect de la riche et populeuse cité ne lui fut pas inutile : une autre lumière, une autre architecture, d'autres types, d'autres mœurs et d'autres plantes lui suggerèrent des idées et des observations fécondes. Mais il n'était point au bout de ses aventures. Pendant qu'il se promenait sur le bord des lagunes, il arriva que des personnes pieuses, venues de différentes contrées, se réunirent dans la ville, afin de s'embarquer pour la

terre sainte : malgré le schisme nouveau, on croyait encore à l'efficacité de ces lointains voyages. Dans ce nombre se trouvait un moine de Gouda, en Hollande, appelé Beggynen, homme très-habile et fin connaisseur en peinture. Il exhorta Schoreel à partir avec eux et celui-ci, âgé alors de 25 ans, ne se fit pas prier : ce conseil flattait son humeur vagabonde. Emportant sa palette, ses pinceaux et ses couleurs, il monta sur une galère vénitienne. Pourquoi se serait-il refusé cette jouissance ? Parcourir le monde, comme étudier l'histoire, c'est vivre doublement, c'est multiplier les formes de son existence dans l'espace ou la durée. On s'associe à d'autres mœurs, à d'autres intérêts : on échappe aux ennuis d'une condition uniforme et sédentaire. Notre artiste s'occupa durant la traversée : il fit les portraits de plusieurs personnes, tint un journal de ses aventures, et pendant qu'on relâchait à Candie, à Chypre et en d'autres lieux, il dessina d'après nature de beaux paysages, des villes, des montagnes et des châteaux.

Enfin ils atteignirent Jérusalem : Schoreel s'y lia presque immédiatement avec le supérieur du monastère de Sion, qui jouissait d'une grande renommée dans la Palestine, même auprès des Turcs et des Juifs. Ils parcoururent les environs de la cité sainte et les bords du Jourdain : l'artiste en prit des esquisses à la plume, en marqua la position géographique, et plus tard, quand il eut revu la Hol-

lande, il se servit de ces ébauches pour peindre un tableau figurant les Hébreux qui passent le fleuve à pied sec, sous la conduite de Josué. Il crayonna également plusieurs vues de Jérusalem et en fit usage par la suite dans ses peintures, comme dans celles où l'on voyait l'entrée du Christ à Solyme, dans la Prédication du Fils de l'homme sur la montagne des Oliviers, et dans quelques autres. Il dessina fidèlement le tombeau du Rédempteur; après son retour, il exécuta sa propre image au milieu de plusieurs chevaliers et pèlerins; ce tableau à l'huile, de forme oblongue, était conservé dans le monastère des Jacobins, à Harlem.

L'abbé s'était pris d'une telle affection pour notre artiste, qu'il eût voulu, sinon le garder toujours près de lui, au moins le retenir une année encore. Le jeune homme se fut peut-être laissé convaincre; le brillant soleil de la Palestine, les physionomies originales, les plantes nouvelles, les singuliers paysages qui frappaient sa vue étaient une grande séduction pour lui. Mais le père Beggynen s'y opposa: ses remontrances et ses prières lui firent abandonner ce plan, comme un projet funeste à son avenir. En guise de consolation, Jean Schoreel promit au supérieur de lui peindre un beau tableau, pendant le voyage: il tint sa promesse et lui expédia de Venise un St. Thomas, qui touche les plaies du Christ; cette toile orne peut-être encore le monastère de Sion.

L'année même où il était parti pour la Judée, en 1520, le Hollandais nomade se confia de nouveau à la mer. Le bâtiment s'arrêta dans le port que commandait la ville de Rhodes; là, le peintre fut amicalement reçu par le grand maître des chevaliers de St. Jean, dont Malte allait bientôt devenir le séjour: il fit un croquis de la cité guerrière et des environs. Eut-il pu croire alors que deux ans plus tard elle devait tomber entre les mains des Turcs! Rendu à Venise, il y demeura quelque temps, puis le démon des voyages le tourmenta encore: l'Italie devint le théâtre de ses excursions. Il visita Rome, où il étudia soigneusement les antiques, où il copia les peintures de Michel-Ange, de Raphaël et d'autres grands hommes.

A cette époque, il fut mis en relation avec le pape Adrien VI: né à Utrecht, d'un pauvre tisserand, il s'était élevé peu à peu dans la hiérarchie ecclésiastique et était devenu précepteur de Charles-Quint: un hasard le fit élire Souverain pontife [1].

[1] « Le cardinal Jules de Médicis, neveu de Léon, le plus distingué de tous les membres du sacré collége par ses talents, ses richesses et son expérience dans les négociations importantes, s'était déjà assuré jusqu'à quinze voix, nombre qui, suivant les formes du conclave, était suffisant pour exclure tout autre candidat, mais qui ne l'était pas pour consommer son élection. Comme il était jeune encore, tous les vieux cardinaux se liguèrent contre lui, sans s'unir en faveur de personne. Tandis que ces factions différentes s'efforçaient de se gagner, de se corrompre et de se fatiguer mutuellement, un matin, Médicis et ses adhérents allèrent au scrutin, qui, suivan

Schoreel, étant son compatriote, pouvait l'intéresser doublement; ce fut ce qui arriva: le successeur de St. Pierre le chargea de plusieurs travaux. L'artiste peignit son portrait, qu'il envoya à l'université de Louvain, fondée par lui-même. Pour comble de bonheur, il lui donna la direction du Belvédère. Mais cette brillante fortune ne dura qu'un instant: ce fut un rayon de soleil entre deux nuages. La mort frappa de son épée sanglante le chef du monde chrétien[1], après un règne d'un an et quelques mois. L'artiste, n'ayant plus de protecteur, résolut de mettre un terme à ses pérégrinations et tourna toutes ses pensées vers la Hollande.

Il semble qu'au milieu d'une vie errante, agitée, comme la sienne, il aurait dû oublier ses premières amours, la jeune enfant qui avait d'abord séduit son cœur. Il cheminait par le monde depuis près de dix ans: une aussi longue absence détruit bien des affections. Mais les attachements et les goûts de Schoreel n'étaient point variables; au fond de tous ses rêves se montrait la figure de la jeune Cornélis;

l'usage, avait lieu tous les jours, et votèrent pour le cardinal Adrien d'Utrecht, qui dans ce temps là gouvernait l'Espagne au nom de l'Empereur. Leur but en lui donnant leurs suffrages n'était que de gagner du temps; mais le parti contraire s'étant aussitôt réuni à eux, ils virent à leur grand étonnement et à celui de toute l'Europe, un étranger, inconnu à l'Italie et à ceux même qui lui avaient donné leurs voix, monter par une élection unanime sur le trône papal. . . . . etc. Robertson, *Histoire de Charles-Quint.*

[1] Le 14 septembre 1523.

il la voyait grande, belle, souriante; pleine d'une voluptueuse mollesse; près d'elle était le bonheur, ce bonheur pur et sans mélange que l'esprit humain se façonne à son gré! Pauvre artiste! Il ne doutait pas qu'elle ne fut restée libre pour lui, attendant, implorant du ciel son retour. Il maudissait donc la lenteur des pataches qui le conduisaient vers Amsterdam.

Mais tandis qu'il courait par monts et par vaux, la jeune fille s'était formée: son regard était devenu magnétique, son sourire expressif; elle avait senti son pouvoir et frémi de l'émotion qu'elle causait. L'élève de son père était depuis longtemps sorti de sa mémoire: qu'est-ce que les souvenirs d'une petite fille et la légère attention qu'elle a pu vous accorder? Un galant coup-d'œil l'emporte sur toutes les réminiscences : l'amour préfére les vivants aux morts, les réalités aux fantômes. La charmante *jongvrouw* avait donc oublié Schoreel : un orfèvre d'Amsterdam avait surpris son cœur et l'avait emmenée dans sa boutique. Elle y souriait, elle y trônait au milieu des plats d'argent, des vases ciselés, des riches aiguières: leurs surfaces polies étaient comme autant de miroirs, qui lui présentaient sa douce image et la forçaient de se contempler elle-même. Elle avait vingt-deux ans : elle s'était habituée à sa nouvelle condition; les gémissements et les plaintes n'eussent amené aucun résultat. Schoreel put méditer sur les inconvénients des trop

longs voyages et sur cette importante maxime : rêver n'est pas obtenir.

Ce fut dans le ville d'Utrecht qu'il apprit le mariage de sa bien-aimée : il pensa qu'il était inutile d'aller plus loin et il s'arrêta où il se trouvait. La muse fut sa consolatrice. Un ami des arts, nommé Lokhorst, doyen du cloître Oudmunster [1], homme aux façons avenantes, le pria de s'établir dans sa maison et Schoreel accepta. Il peignit pour le digne ecclésiastique plusieurs morceaux à l'huile et à la détrempe ; dans le nombre était ce *Dimanche des rameaux*, dont nous avons déjà parlé. Sur cette image en forme de triptyque, Jérusalem était fidèlement représentée, une multitude d'Hébreux grands et petits jetaient des branches et déployaient leurs manteaux devant le Christ. Après la mort du doyen, ses amis la placèrent au-dessus de son tombeau, dans la cathédrale d'Utrecht.

Schoreel oubliait peu à peu son chagrin, au milieu de ses préoccupations d'artiste, lorsque de graves débats troublèrent la ville : les partisans de l'évêque et les fauteurs du duc de Gueldre en vinrent aux prises; les horreurs d'une lutte sans cesse renouvelée effrayèrent les tranquilles bourgeois et, pour en éviter les fâcheuses conséquences, le peintre jugea prudent de s'éloigner. Harlem devint son lieu de refuge. S'il avait d'abord mené librement

[1] En français : *Vieux monastère*.

une vie errante, le sort le forçait de continuer, mais lui assurait partout des protecteurs. Simon Saan, commandeur de l'ordre de St. Jean, lui fit dans cette ville un gracieux accueil : il aimait beaucoup la peinture et le chargea de plusieurs travaux. Quelques-uns de ces ouvrages ornaient encore la cité hollandaise, à l'époque de Karel van Mander : il en parle avec de grands éloges, principalement d'un baptême du Christ, où l'on voyait de charmantes femmes au doux visage, peintes à la manière de Raphaël et levant les yeux vers le St. Esprit, qui descendait sous la forme d'une colombe ; puis, dans le lointain, un paysage et des figures nues. Sa célébrité augmentait de jour en jour : une foule de personnes l'exhortaient à prendre des élèves et le sollicitaient même pour qu'il y consentît ; s'étant déterminé enfin, il loua une vaste maison, pourvue d'un atelier spacieux. Il put dès lors exécuter des ouvrages plus considérables, le Sauveur sur la croix entr'autres, qui ornait l'autel principal de la vieille église d'Amsterdam : le tableau eut un grand succès et il en fit une répétition pour la même ville.

L'existence de Schoreel était assurément digne d'envie. Les plus nobles personnages le recherchaient, aussi bien que les hommes les plus distingués par leur talent et leur science. Outre son mérite comme peintre, il possédait lui-même une instruction assez rare et avait des manières extrêmement agréables. Il connaissait à fond la langue

latine, parlait l'italien, le français et l'allemand; il avait appris, pendant ses voyages, à se servir facilement de ces idiomes. Il était bon orateur et cultivait la poésie. Dans ses heures de tristesse ou de joie, il avait rimé un grand nombre de chansons. A son retour d'Italie, François Ier lui fit écrire et promettre des récompenses extraordinaires, s'il voulait habiter son royaume et peindre pour la cour. Il aimait mieux son indépendance et refusa d'une manière polie. Ayant recommandé un architecte à Gustave Ier de Suède, il lui envoya par la même occasion un tableau figurant la Vierge. Le prince en fut si charmé qu'il lui expédia, pour lui témoigner sa reconnaissance, une lettre autographe, une bague précieuse, un manteau de martre zibeline, son propre traineau, tous les harnais qui forment l'équipement d'un cheval et un fromage pesant deux cents livres. Les personnes chargées de lui remettre ces différents objets se les approprièrent : le billet du monarque les tenta moins et leur conscience ne leur permit pas de le retenir; il lui fut donc scrupuleusement délivré. Touchante sollicitude, qui lui donna la plus haute opinion des messagers de l'époque!

Un des amis les plus intimes de Schoreel fut le célèbre poète Jean second. Il était né à La Haye en 1511; son père, qui se nommait Evérard, présidait à Malines le conseil souverain de Hollande et de Zélande; c'était un grand juriste et il voulut

que son fils étudiât comme lui le science par laquelle on gouverne les hommes. Jean second suivit en effet cette carrière : à l'âge de vingt et un ans, il obtint le bonnet de docteur. Mais son goût l'attirait vers la littérature et les arts plastiques; il avait fait dans le dessin et la gravure d'heureuses tentatives; son amusement principal était de sculpter des statuettes d'albâtre. Ce penchant fut peut-être le lien qui les réunit; les connaissances, la parole animée, l'amour idéal du jeune homme pour sa maîtresse, accrurent l'affection que le peintre lui portait. Ils s'encouragèrent, s'exaltèrent l'un l'autre et fomentèrent dans leur cœur cette verve douce et brûlante, qui est la jeunesse de la pensée. Le poète ayant dû se rendre en Italie, Schoreel voulut peindre son image avant son départ. Ce morceau a été gravé : il nous montre Jean second près d'une table, où deux petits ciseaux trahissent ses goûts, contemplant d'un œil ému le portrait de sa Julia, qui sourit dans un médaillon.

Durant le mois de mai 1533, avant d'abandonner l'Italie pour aller en Espagne servir de secrétaire à l'archevêque de Tolède, l'écrivain adressa au peintre hollandais une lettre renfermant ce passage :

« Je ne crains pas de dire que la nature m'a fait semblable à vous sous quelques rapports. Je lui dois ce penchant irrésistible, qui m'a contraint d'admirer, d'étudier l'art du dessinateur et la pein-

ture. Je me suis en outre essayé avec une audace juvénile dans la statuaire, et comme mes ébauches ont obtenu ton approbation, je me livre encore à cet amusement. Pour que tu puisses voir si j'ai fait des progrès, je t'envoie le buste de l'évêque de Palerme, que j'ai sculpté dernièrement. Donne moi sans crainte ton avis. Car je puis à peine me persuader que ton opinion sur le portrait de ma Julia fût libre de toute influence. Peut-être sa beauté avait-elle séduit tes regards comme les miens. »

Schoreel, n'abandonnant point les mœurs de sa patrie, s'exerçait à l'arc et était devenu un habile tireur. Cette circonstance achève de peindre son caractère.

La goutte et la gravelle, le tourmentant de bonne heure, le rendirent vieux avant l'âge. Il avait cependant mené une conduite exemplaire et ces douleurs prématurées étaient une injustice du sort. Antoine Moro, peintre du roi d'Espagne Philippe II, qui avait été son élève dans sa jeunesse et l'avait depuis lors toujours aimé, fit son portrait deux années avant sa fin. Il expira le 6 décembre 1562, à l'âge de 67 ans. On grava sur son tombeau cette inscription :

D. O. M.

Jo. Schorelio, pictorum sui sœculi facilè principi, qui post edita artis suæ monumenta quam plurima, maturo decedens senio, magnum sui reliquit desiderium. Vixit annos 67, menses 4, dies 6. Obiit a nato Christo A°. 1562, 6 decembris.

La Pinacothèque renferme quatre tableaux peints par lui, qui ont la plus grande valeur. Une de ces œuvres, haute de quatre pieds environ, attire et fixe d'abord les regards. Un paysage s'y déploie, dans toute la fraîcheur du printemps; de nombreuses figures y retracent, à la manière de Hemling, un épisode de l'évangile. La perspective se termine par des montagnes bleues : plus près, le château d'Hérode trône sur une éminence, qui commande la plaine où serpente le Jourdain : Bethléem en occupe les rives et à une faible distance de ses murs s'élève un hameau. Les sicaires du tyran sortent de la forteresse, passent près d'un berger qui fait paître ses moutons sur une verte colline, ne le remarquent point et n'éveillent pas son attention, puis s'élancent vers le lieu de carnage, où les enfants doivent tomber sous leurs coups. Plusieurs mères essayent de défendre leur progéniture, d'autres cherchent dans la fuite le salut de leurs nourrissons. Une d'elles s'esquive par une porte de derrière, tandis que les soldats entrent par l'autre porte; une seconde, en proie au désespoir, tord ses mains près d'un petit cadavre étendu sur l'herbe. Autour de la ville, les paysans continuent leurs travaux : le calme et la douleur se trouvent ainsi rapprochés, comme dans la nature. Les campagnards sèment, labourent, moissonnent, portent leur blé au moulin. Quelques satellites s'en vont, après avoir fini leur tâche meurtrière, et font l'aumône à un pauvre qu'ils rencon-

trent : un de leurs camarades, assis près d'un bourgeois, considère, pour tuer le temps, l'eau d'une fontaine. Ces diverses actions se passsent au loin; sur le premier plan, on voit Marie, pleine d'une joie maternelle, assise sous de grands arbres, qui forment la lisière d'un bois merveilleux. Sa vue se repose sur son fils, qu'elle tient dans ses bras et dont le regard cherche le sien; nul souvenir du péril qu'elle a couru ne trouble son âme. Un filet d'eau sautille parmi les rochers, St. Joseph sort des buissons où il a été à la découverte du bon chemin, et l'ane fidèle broute dans l'ombre de la forêt. Les herbes de l'avant-scène, les fleurs, les moissons entremêlées de coquelicots et de bluets égalent, en fait d'exécution, tout ce qu'on peut imaginer de plus délicat. Cette peinture cause une impression agréable et douce attendu que le massacre est trop loin pour occuper vivement l'esprit. Les yeux s'arrêtent sur la Vierge et la paix de sa figure se communique à tout le tableau.

Les trois autres ouvrages, qui forment un triytyque, comptent de même parmi les joyaux les plus précieux de la collection Boisserée. Au centre, on voit la mère du Rédempteur sur son lit de mort; nul peintre n'a mieux dépouillé l'agonie de son affreux caractère, sans rendre moins touchante cette crise suprême. Dans une chambre lumineuse et splendidement ornée, la Vierge occupe un lit ceint de riches tentures, dont le pied est tourné vers le

spectateur. La légende suivie par Schoreel nous enseigne que l'âge n'eut aucune prise sur la forme de Marie. Elle conserva soixante-dix ans sa jeunesse et ne se montra aux populations que comme la plus belle des femmes. Elle apparaît donc ici pleine d'un charme divin; sa figure a l'air d'une rose blanche, à peine éclairée d'une lumière purpurine. Un léger sourire flotte autour de sa bouche, qui conserve sa grâce jusques dans la mort, et ses yeux semblent se fermer comme éblouis par l'éclat du soleil éternel. Toutes les circonstances affligeantes, tous les traits pénibles sont éloignés de cette couche funèbre. A droite, au fond de la chambre, une porte ouverte laisse le regard plonger dans la campagne; à gauche, on aperçoit un autel que décorent les statues d'Aaron et de Moïse. Les apôtres entourent la mère du Sauveur et le plus profond recueillement est peint sur leur visage : l'espoir qui adoucit leur chagrin, le transforme en une paisible mélancolie. On dirait que St. Pierre vient de leur adresser une exhortation : il est debout près du chevet; deux autres disciples se tiennent dans l'embrasure d'une fenêtre, où ils prient tout bas. Jean s'abandonne à sa douleur, un apôtre balance au pied du lit un encensoir fumant. Tel est le mérite du travail que l'on se sent ému comme devant une agonie réelle : on demeure silencieux et l'on craindrait de troubler par ses discours la majesté de cette imposante scène.

Les deux volets sont occupés, selon l'habitude, par les portraits des donateurs. Sur une des ailes s'agenouille un chevalier d'un âge mûr; on voit à l'expression de sa face que Dieu seul obtient de lui cette marque de respect : son fils, jeune homme au début de la carrière, prie dans la même attitude. Un saint, auquel on a enlevé toute la partie supérieure du crâne, se tient debout derrière le père [1]. L'artiste a déguisé fort habilement ce que cette tête aurait d'épouvantable, si on l'avait peinte sans adresse. Aucune goutte de sang ne fait frémir le spectateur; la blonde auréole qui l'entoure se fond insensiblement avec les chairs; à peine si l'on remarque d'abord l'affreuse mutilation. A côté du fils, on aperçoit St. Georges, couvert d'une brillante armure et foulant sous ses pieds le dragon symbolique. Au milieu de la perspective, se dresse le magnifique château du pieux guerrier, qui domine la campagne.

Vêtue d'un noir costume de cérémonie, portant une chaîne d'or autour de la taille et de somptueux bijoux, sa femme occupe l'autre volet : un charmant paysage fleurit et verdoye autour d'elle. Sa fille qui l'accompagne nous offre le type de l'innocence et de la pureté. Ste. Gudule, sa protectrice, se penche légèrement vers elle et place sa main sur son épaule : son visage respire la bonté la plus par-

[1] Johanna Schopenhauer lui donne à tort le nom de St. Denis.

faite. Habillée d'une manière riche et simple, elle s'éclaire de la lanterne qui forme son attribut et à laquelle un petit monstre aîlé se cramponne. La légende nous apprend qu'elle visitait les pauvres et les malades jusque fort tard dans la nuit, que le diable, cherchant toujours à l'égarer, lui éteignait au moins son luminaire. Ste. Christine regarde en souriant la noble dame; on ne peut imaginer une plus attrayante figure. Le bonnet pointu du moyen-âge couvre sa tête et ajoute à la grâce de ses traits, loin de la diminuer. Le dessin, la composition, l'agencement et la couleur de ces trois panneaux sont dignes des Van Eyck; l'exécution entière le rappelle, quoiqu'on y observe une originalité manifeste. C'est le plus brillant éloge que l'on puisse décerner au peintre.

Voilà comment Johanna Schopenhauer décrit ces tableaux, dont je n'ai gardé aucun souvenir. Les prenant pour point de départ et pour criterium, elle définit comme on va le voir la manière de Schoreel : « Cent années le séparent de Jean Van Eyck et cependant aucun imitateur de ce grand homme, pas même le poétique Hemling, n'a autant de ressemblance avec lui. Une diaphane lumière environne tous les objets qu'il peint ; on retrouve dans ses tableaux le calme et la sérénité du puissant inventeur. Cette magnificence de coloris, que l'on n'a jamais surpassée, distingue les ouvrages de l'un et de l'autre; on y admire une égale vérité d'expression

et de dessin, une égale justesse de composition, une égale force intime. Éloigné de toute recherche, dédaignant tous les moyens factices, Schoreel ne pouvait avoir de supérieur que Jean Van Eyck dans la reproduction des moindres particularités. Mais il lui manque cette indicible magie, que possèdent les œuvres de son prédécesseur; il est toutefois, avec Hemling, celui qui en a le plus approché. »

La ville de Bruges renferme deux tableaux identiques, dont le caractère et le travail ne répondent guère à cette description enthousiaste. Ils ont l'un et l'autre pour sujet la mort de la Vierge. Elle est posée de la même manière que dans le panneau de Munich : au-dessus d'elle plane Jésus portant une longue robe bleue, comme celle que l'on donne aux anges : deux esprits célestes, vêtus de cette façon, tiennent les coins de son vaste manteau rouge. Ils ont les aîles vertes des peintures bysantines. Quelques apôtres entourent debout le lit funèbre, plusieurs s'agenouillent, le reste occupe des sièges. Les types des figures sont généralement laids : on voit que des hommes du peuple ont servi de modèles et ont été copiés avec une minutieuse rigueur. Quoique la nature ait inspiré les sentiments qu'expriment les têtes, elles n'ont rien de touchant. Les costumes forment des plis nombreux, des lignes sans harmonie; la couleur, soigneusement appliquée, est mate et pâle. L'un des tableaux se trouve dans l'église St. Sauveur; c'est celui que je préfère.

L'autre, exposé à l'académie, offre des teintes encore moins vigoureuses. On le prendrait certainement pour un tableau du XVe siècle, mais l'on n'y trouve ni l'éclat, ni la beauté, ni la profondeur, ni le sentiment poétique des Van Eyck. Mme Schopenhauer n'a-t- elle point trop lâché la bride à son imagination, à ce coursier fougueux qu'elle monte si bien?

En tout cas, le peintre hollandais a eu deux manières et n'a pu garder aussi fidèlement les traditions de l'école brugeoise que pendant la première partie de son existence. Lorsqu'il eut séjourné à deux reprises diverses dans la Péninsule italienne, le goût de l'époque l'entraîna : il devint le sectateur de Raphaël et de Michel-Ange. Mais abordant un peu tard cette nouvelle méthode, il ne put complètement se l'approprier : il hésita entre son ancien style et son style adoptif, il hésita même entre les deux grands hommes dont il suivait les traces. Un tableau de sa main qui orne l'hôtel-de-ville, à Utrecht, prouve son indécision : il figure Marie tenant sur ses genoux le rédempteur, qui flatte le menton d'un chanoine placé devant lui, dans l'attitude de la prière. Les formes de la Vierge trahissent l'imitation de Raphaël; Michel-Ange a inspiré celles de Jésus, la Néerlande réclame le chanoine. Trois manières différentes sont donc associées, rapprochées en un même travail. Quelques têtes de Schoreel ont vraiment la grâce et la douceur du peintre des madones : ses femmes séduisent en général les

yeux par un vif attrait. Il doit peut-être aux Italiens sa constante dignité. On la retrouve jusque dans les œuvres de sa seconde période qu'il n'a pas bien réussies. Le ton de ses chairs et sa couleur rappellent l'école vénitienne. L'exactitude, la verve et le charme de l'expression brillent également parmi les qualités qui le distinguent. Il ne lui a manqué, pour être un homme tout-à-fait supérieur, que de rester dans son pays et de suivre obstinément ses instincts. Mais une mode contraire s'établissait alors. Les peintres des Pays-Bas voulaient se transformer en peintres méridionaux. Ils rougissaient de leur patrie, de leur méthode; ils ne se croyaient dignes d'estime qu'en abandonnant leurs qualités originelles, en viciant leur nature. Comme si chaque région n'avait pas ses fleurs, chaque climat ses beautés, chaque firmament ses étoiles! Schoreel se laissa entraîner par la vague : il se mêla aux nageurs malhabiles qu'elle emportait. Les hommes les plus rares sont ceux que la vogue ne domine point, qui conservent leurs opinions, leurs sentiments, qui ne jouent pas le rôle de la trompette dont le métal obéit et frissonne à toutes les haleines : indépendance du caractère, indépendance de l'esprit, qualités si peu répandues qu'elles sont un malheur pour celui qui les possède !

TABLEAUX DE JEAN SCHOREEL.

1. Saturne appuyé sur un bâton (Malpé.) — Vénus sur son char, ayant près d'elle Cupidon, qui la menace de son arc (Malpé.) — Vénus sur un char trainé par des papillons (Malpé).

2. Adam et Ève (Malpé).

3. Loth et ses filles. Dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

4. Le sacrifice d'Abraham ; tableau transporté en Espagne durant l'année 1549. *Karel Van Mander*.

5. Josué faisant traverser le Jourdain à pied sec aux enfants d'Israël. *Karel Van Mander*.

6. La fille de Sion, jeune personne assise et tenant uu vase. Tableau dans le style de Raphaël, que le livret du musée d'Amsterdam attribue à notre artiste, mais que Passavant ne croit point de lui.

7. Le jeune Tobie effrayé à l'aspect du poisson. Ce tableau que possède un bourgeois de Cologne porte l'inscription suivante : *Joannes Scorell de Hollandia* 1521. Passavant doute de son authenticité.

8. L'adoration des Mages. Au Musée de Copenhague.

9. Même sujet au Musée de Bruxelles. Tableau apocryphe.

10. Dans le Musée Bourbon, à Naples, se trouve une adoration des Mages, en très bon état et haute à peu près de quatre pieds ; on l'a suspendue parmi

les tableaux de l'école florentine et on la donne pour un travail de Philippo Lippi. Mais, quoique d'un ton plus sombre, elle rappelle la *Mort de Marie* que l'on voit dans la Pinacothèque. Le panneau central contient la Sainte famille et le roi le plus âgé : un chien occupe l'aile droite et Melchior l'aile gauche. Sur le dehors des volets, l'Annonciation est peinte en grisaille.

11. Marie, avec l'enfant Jésus, devant Siméon. Autrefois à Harlem. *Karel Van Mander*.

12. Marie, son fils et St. Joseph; tableau cité par *Karel Van Mander*.

13. Une madone peinte pour Gustave 1er, roi de Suède. *Karel Van Mander*.

14. Marie assise au milieu d'un paysage et portant son fils dans son giron. Le petit enfant caresse le menton d'un chanoine agenouillé devant lui. Au bas de l'image, on lit l'inscription suivante : *Hîc soror et duo sunt soboles Visscheria fratres : quos Christo et Matri regula sacra ligat. Hos bonus expressit tanta Schorelius arte nobilis, ut credi possit Apellis opus*. Ce panneau central décorait autrefois l'hospice des veuves à Utrecht. Il enrichit maintenant la collection formée dans l'hôtel-de-ville du même lieu.

15. Marie assise au milieu d'un paysage, offre le sein à son fils. Tableau lithographié par Bergmann.

16. Repos de la Sainte Famille pendant sa fuite en Egypte. Dans la Pinacothèque.

17. Le baptême du Christ. Tableau cité par Karel Van Mander.

18. L'entrée du Christ à Jérusalem. Tableau cité par Karel Van Mander.

19. Jésus prêchant sur la montagne des oliviers. Tableau cité par Karel Van Mander.

20. L'entrée du Christ à Jérusalem. Autrefois dans la cathédrale d'Utrecht. *Karel Van Mander*.

21. La Cène. Autrefois à Grootouwer, selon Karel Van Mander.

22. Les trois crucifiés : La Vierge, Marie Madeleine et St. Jean forment un groupe; à droite on aperçoit une autre femme, peut-être Marie, mère de Jacques; une seconde se montre derrière la croix. Plus loin, le capitaine à cheval, un couple ridé par l'âge, des Juifs et des Romains fuyant vers la ville et de nombreux soldats, l'un desquels soulève au bout d'une lance l'éponge amère, pendant que deux autres se disputent le manteau de Jésus, complètent dramatiquement la scène. Le fond de la perspective est occupé par Jérusalem, où se trouvent réunis les monuments les plus célèbres de Rome. Sur une pierre du premier plan, on lit cette inscription authentique :

SCHOORLE
1530

Ce tableau appartient à M. Burel, de Cologne.

23. Le rédempteur crucifié, tableau peint pour la vieille église d'Amsterdam et détruit par les Iconoclastes. *Karel Van Mander*.

24. Le Rédempteur sur la croix ; tableau cité par Karel Van Mander.

25. Dans le style de Schoreel : Jésus sur la croix, près de laquelle se tiennent la Vierge et St. Jean : Madeleine s'agenouille au pied de l'instrument déïcide. Dans la Pinacothèque.

26. St. Thomas touchant les plaies du Christ. Tableau peint par Schoreel à Venise et envoyé par lui à Jérusalem.

27. La mort de la Vierge. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

28. Même sujet, reproduction identique. Au Musée de l'Académie, à Bruges.

29. Même sujet, composition de treize figures, peinte avant le départ de l'artiste pour l'Italie. Au Musée de Darmstadt.

30. Même sujet, les douze apôtres environnent la Vierge; à droite on aperçoit un autel que décorent les statues d'Aaron et de Moïse. Tableau lithographié par Strixner. Dans la Pinacothèque.

31. Marie entourée de ses quatorze consolations. Dans la galerie de Grâz.

32. Les onze mille Vierges; autrefois dans le monastère d'Auchi-les-moines, en Artois. *Karel Van Mander*.

33. Ste. Christine et Ste. Gudule : la dernière pose sa main sur la tête de la fille de la donatrice, agenouillée devant elle; plus près du spectateur s'agenouille la donatrice elle-même. Dans la Pinacothèque.

34. St. Denis et St. George. Devant eux s'agenouille le donateur avec sa famille. Dans la Pinacothèque.

35. Dans le style de Schoreel : Marie, Ste. Dorothée et Ste. Marguerite. A Schleissheim.

36. Un donateur vêtu d'un manteau blanc, et agenouillé devant St. Adrien; volet gauche. Autrefois dans l'hospice des veuves, à Utrecht; maintenant dans la collection formée à l'hôtel-de-ville du même lieu.

37. Une donatrice vêtue de blanc, agenouillée devant Ste. Barbe; aile droite. Autrefois dans l'hospice des veuves, à Utrecht; maintenant dans la collection formée à l'hôtel-de-ville du même lieu.

38. Ste. Barbe, demi-figure, au milieu d'un beau paysage. Peinture lithographiée par Strixner.

39. Martyre de St. Laurent. Autrefois dans le monastère d'Auchi-les-moines, en Artois. *Karel Van Mander.*

40. Buste d'un Saint, qui porte un vase dans sa main gauche et le couvercle dans sa main droite. A Munich.

41. St. Étienne lapidé. Autrefois dans le monas-

tère d'Auchi-les-moines, en Artois. Karel Van Mander.

42. La collection de l'hôtel-de-ville, à Utrecht, renferme cinq panneaux longs et étroits, où sont peints en buste les portraits de 30 personnes qui avaient fait le voyage de la terre sainte. Leurs noms et l'époque de leur pélerinage sont écrits près d'eux : les dates vont de 1498 à 1547. Les deux premières tables, contenant douze images, passent avec une grande vraisemblance pour être de Schoreel. Il y figure le huitième et voici l'inscription qui le désigne : *Heer Jan Van Scorel uit Holland, Scildere Vicaris te St. Jans*, 1520. C'est-à-dire : « M. Jean Schoreel de Hollande, peintre vicaire à St. Jean, 1520. » Que signifie ce titre de peintre vicaire? Ne serait-ce pas un peintre en second ?

43. Portrait du Pape Adrien VI, envoyé à l'université de Louvain. *Karel Van Mander*.

44. L'empereur et l'évêque Conrad. Tableau cité par Karel Van Mander.

45. Portrait de Schoreel lui-même. A Vienne.

46. Portrait de femme : derrière le tableau se trouve le millésime de 1539. A Vienne.

47. Portrait d'un savant qui étudie un livre. Tableau que possédait autrefois Charles 1er, d'Angleterre.

48. Des groupes amoureux se réjouissant au bruit de la musique et se donnant les plaisirs de la table. A Corsamhouse, château de la famille Methuen.

49. Un groupe de chevaliers de St. Jean, au milieu duquel l'artiste avait peint son propre portrait. Ce tableau de forme oblongue se conservait jadis dans le monastère des Jacobins ou *Princen-Hof*, à Harlem. *Karel Van Mander*

50. Vue de Rhodes, dessinée en 1520. *Karel Van Mander*.

51. Un paysage. Tableau qui appartenait jadis au roi d'Angleterre, Charles I[er].

CHAPITRE VII.

Martin van Veen, dit *Heemskerk*

Martin van Veen naît dans le hameau de Heemskerk. — Il abandonne la maison paternelle et entre chez le peintre Jean Lucas. — Il change sa manière. — Son voyage en Italie. — Sa timidité. — Il meurt fort vieux. — Son style, ses tableaux.

Les dernières années du xve siècle virent naître une foule de grands peintres; tous ceux qui nous ont occupé dans le volume actuel datent de cette période suprême, sauf Quinten Matsys. On eût dit que l'époque célèbre des Van Eyck, des Van der Weyden et des Hemling voulait noblement finir et transmettre à son héritière une phalange de robustes élèves, gloire future des Pays-Bas. Elle se terminait, comme la belle saison, par des promesses

d'avenir. L'arbre qui perd ses feuilles, pendant l'automne, laisse choir au souffle des mêmes bises la graine où dort l'espérance du printemps.

Heemskerk et d'autres encore vinrent augmenter cette légion d'artistes au berceau. Comme Jean Schoreel, ce fut dans un village que ses yeux s'ouvrirent à la lumière. Son talent fit connaître le hameau de Heemskerk, hameau hollandais ignoré jusqu'alors. Il y jeta ses premiers cris en l'année 1498. Son père, qui se nommait Jacques Willemsz van Veen, était un simple campagnard [1] entièrement absorbé par ses travaux, ne comprenant et n'estimant guère autre chose. Un motif quelconque le détermina cependant à mettre son fils chez un peintre de Harlem, Cornelis Willemsz, dont les deux héritiers, Lucas et Floris, visitèrent studieusement l'Italie et furent d'assez bons artistes. La ressemblance des noms donnerait lieu de croire que le dessinateur était parent du villageois, et que Martin dut à ce hasard son début dans la carrière. Mais l'agriculteur se repentit bientôt de sa complaisance; songeant que l'art n'enrichit pas souvent ses adeptes, il regretta les services qu'il pouvait tirer du jeune homme. Sans consulter son goût, sans se préoccuper de sa douleur, il le rappela donc chez lui avant la fin de son apprentissage. Il lui fallut

[1] Descamps, ne comprenant pas les mots *huis-of bouwman*, en a fait un maçon.

désormais piocher la terre, conduire la charrue, traire les vaches, et remplir d'autres fonctions peu agréables. Il n'y avait pas moyen de désobéir cependant, car Jacques Willemsz n'entendait pas raillerie : le brave homme jouait des mains avec une grande facilité. Heemskerk s'acquittait donc de ces travaux tant bien que mal, espérant que tôt ou tard une circonstance le délivrerait. Un soir, comme il revenait des prairies, portant sur sa tête un pot de cuivre étincelant, tout rempli de lait nouveau, il passa sous un arbre. Soit qu'il fût distrait par ses réflexions, soit qu'il fût inspiré par la mauvaise humeur, il choqua le vase contre une branche : le savoureux liquide blanchit le gazon. Le père transporté de fureur accourut avec un gourdin : notre artiste ne jugea pas nécessaire de l'attendre; il prit la fuite et ne s'arrêta que quand il fut hors de danger. N'osant pas braver la tempête à domicile, la douceur de l'air l'engagea à se blottir dans une meule de foin, où il passa la nuit. Le lendemain, sa mère, l'ayant trouvé, lui donna un havresac, un peu d'argent, force conseils, puis l'embrassa et lui souhaita un bon voyage, en lui recommandant de travailler sans cesse, pour devenir un habile peintre.

Heemskerk partit d'un pied léger : il atteignit Harlem, qu'il traversa, puis La Haye et arriva le soir même à Delft. Un certain Jean Lucas y peignait alors : il entra dans son atelier, où son zèle lui fit faire des progrès rapides : il ne montrait pas moins

de dispositions pour une partie de l'art que pour l'autre, pour le dessin que pour la couleur. Il resta chez ce maître pendant bien longtemps, jusqu'à sa vingt-sixième année : son caractère docile et timide lui permettait de supporter patiemment la condition inférieure d'un élève. Mais Schoreel étant revenu d'Italie, et sa manière ultramontaine ayant éveillé une grande attention, Heemskerk séduit par ce nouveau goût abandonna la ville de Delft, et se rendit à Harlem. Il se mit sous la tutelle de l'intrépide voyageur, qui n'avait cependant que trois années de plus que lui Son style à moitié italien le charma sans restriction; il l'étudia, l'imita si soigneusement qu'il fut bientôt presque impossible de distinguer ses peintures des ouvrages du maître. Schoreel était assurément un digne homme, plein de noblesse et de loyauté : il ne put voir toutefois cette similitude sans déplaisir. Son élève lui disputait en quelque sorte la propriété de son talent : il y avait désormais deux Schoreel, deux peintres dont les travaux ne présentaient aucune différence. Il envoya son Sosie faire ailleurs parade de son habileté.

Heemskerk transporta son chevalet dans la maison d'un nommé Pierre Jean Fopsen. Il plut beaucoup à la dame du lieu; quand un visiteur le demandait par son nom tout court, elle le reprenait et lui disait : « Vous voulez parler sans doute de l'habile maître Martin. » L'artiste avait de son côté

une foule de prévenances pour elle : son lit, placé dans une arrière-chambre, l'intéressait particulièrement : il exécuta sur la couchette le soleil et la lune ou, pour mieux dire, Apollon et Diane. Le soleil, c'était lui, selon toute apparence; la lune la représentait elle-même : il l'échauffait, l'illuminait de ses effluves. Le mari dut s'appliquer l'emblème et le trouver fort ingénieux. Heemskerk figura dans une autre pièce Adam et Eve d'après nature. Ils étaient nus, comme l'exige l'histoire : la dame avait trop de complaisance, aimait trop la peinture pour ne pas poser, en l'absence du propriétaire de la maison. La fidélité du pinceau éveilla peut-être sa jalousie; Martin fut obligé de déguerpir. Il fixa son domicile chez un autre habitant de Harlem, l'orfèvre Joost Kornelisz.

Parmi les tableaux qu'il peignit dans cette ville, on admirait surtout celui qui ornait l'autel de St. Luc. Ayant formé le projet de visiter Rome, il le donna comme un souvenir à la gilde. On y voyait le disciple du Christ faisant le portrait de la Vierge, qui tenait son fils sur ses genoux. Cette peinture existe encore : elle se trouve au Princen-Hof, à Harlem, dans la pièce nommée Chambre du Sud (Suydtcamer). Le visage de Marie possède un charme peu ordinaire; son attitude est excellente. L'artiste l'a enveloppée à mi-corps d'une tunique indienne, qui attire les yeux par ses couleurs variées; les plis en sont d'une élégance et d'une perfection irrépro-

chables. Les traits de Jésus respirent la douceur, la bienveillance. St. Luc, dont un boulanger fournit le type, semble entièrement absorbé par son travail; la palette qu'il tient de la main gauche a une telle saillie qu'on la croirait hors du tableau. Derrière lui, on aperçoit un homme debout, couronné de lierre comme un poëte : c'est, selon toute apparence, Martin Heemskerk lui-même dessiné d'après nature. A-t-il voulu nous faire savoir qu'il cultivait la poésie en même temps que le dessin? Voulait-il dire que les peintres doivent être animés d'un esprit poétique? Il serait difficile de choisir entre ces deux hypothèses. On voit encore sur le premier plan un ange qui tient un flambeau. Ces personnages ont un relief extraordinaire : ils sont traités dans le style de Schoreel, et l'on peut blâmer jusqu'à un certain point la sécheresse, les formes anguleuses des contours. Van Mander le regardait pourtant comme le chef-d'œuvre de l'artiste. Un perroquet suspendu dans une cage orne de ses vives nuances un coin du spacieux atelier. Au-dessous une lettre, qui parait collée sur la muraille avec de la cire, renferme neuf vers hollandais, dont voici le sens :

« Ce tableau a été donné en souvenir par Martin Heemskerk, dont il est l'ouvrage; il l'a fait en l'honneur de St. Luc et l'a destiné à ses collègues. Nous devons le remercier jour et nuit de cet agréable cadeau ici présent. En conséquence nous implorerons Dieu de toutes nos forces, pour qu'il lui

accorde sa grâce. Le panneau fut terminé le 23 mai 1532. »

L'auteur avait alors trente quatre ans. Ce furent les magistrats de Harlem qui, plus tard, firent porter cet ouvrage dans le lieu où on le voit encore.

Heemskerk se dirigea enfin vers l'Italie, but constant de ses vœux. La manière des grands artistes, qui remplissaient alors le monde d'étonnement, l'avait trop charmé pour qu'il ne désirât point voir leurs tableaux, foyer d'où émanait une si brillante lumière. Muni de lettres de recommandation, il atteignit Rome, et un cardinal se chargea de son entretien. Les coloristes des Pays-Bas, qui l'avaient précédé, menaient dans la ville éternelle une conduite fort licencieuse : la débauche était pour eux comme un souvenir de la patrie. Heemskerk, évitant leurs réunions bachiques, se préserva de leurs mœurs dissolues. Il étudia sans relâche les ouvrages des anciens et ceux de Michel-Ange. On le trouvait presque toujours dessinant une statue ou un monument romain : assis sur les décombres des palais, sur les murailles écroulées des temples, seul au milieu des quartiers déserts, il éprouvait une émotion intime dont il ne se rendait pas compte. Les jours, les semaines, les mois s'écoulaient sans rompre le charme : la satisfaction que lui causait son travail lui en exagérait l'importance. La fantaisie aime à s'égarer dans les vieux âges comme dans les pays lointains : avide de formes insolites, de scènes

extraordinaires, mortelle ennemie du trivial, même dans les esprits peu délicats, elle néglige, elle repousse aisément ce qu'elle connaît et s'enthousiasme de l'inconnu. Deux génies l'attirent dans cette route, le mystère et la nouveauté. Les sensations qu'elle y éprouve ont une fraîcheur virginale : le terme de ses plaisirs, de ses découvertes lui demeure caché. Elle se précipite donc en avant, pleine d'une ardeur sans bornes : son champ de course est l'infini! Cette disposition morale constitue pour l'âme une seconde jeunesse, car la jeunesse doit toute sa verve, toute sa grâce, toute sa force et tous ses enchantements d'une part à la vivacité de ses impressions, de l'autre à l'obscurité de l'avenir où elle s'élance. Quand le genre humain a oublié pendant un certain laps de temps une période de sa vie antérieure, il se tourne donc avec des transports de joie vers cette période ténébreuse : il s'y plonge par la pensée comme dans une nuit rayonnante d'étoiles, il se livre à des incantations magiques pour y appeler la lumière du soleil; car il veut examiner d'un œil attentif les restes, les preuves de son existence passée, revivre en imagination sa vie d'autrefois. Telle est la puissance du souvenir! Telle est notre haine de la mort! Nous n'aimons à laisser choir dans le gouffre éternel rien de ce qui fut nous mêmes. Comme des acteurs qui revêtent les costumes d'une autre époque, nous allons parfois jusqu'à nous travestir, en empruntant les modes des siècles évanouis. Nous

drapons nos idées, nos goûts, nos talents, nos caprices dans le manteau râpé des générations défuntes. Oui, nous ressentons un plaisir intime à vivre ainsi d'une double existence, notre existence réelle et une existence imaginaire, qui semble une conquête sur le tombeau. Le monde occidental a vu deux comédies de cette espèce, la représentation classique et la pièce romantique : l'une évoquait les mœurs de l'antiquité, l'autre nous identifiait avec le moyen âge.

Mais si naturel, si légitime, si conforme aux tendances de l'esprit humain que soit ce retour vers le passé, il faut le contenir en de justes limites. La cendre des morts n'est point un sol que nous devions fouler toujours. Il importe de ne pas trop s'abandonner à la satisfaction de ressusciter fictivement les époques ensevelies : ce n'est qu'une illusion historique, une joie d'archéologue. Les hommes les plus robustes sont ceux qui façonnent le présent et jettent les bases de l'avenir, qui empruntent au monde contemporain les éléments de leurs travaux et de leur grandeur. Inspirés par les dogmes du moyen âge, les artistes chrétiens jouaient un plus beau rôle, quand ils créaient le style ogival, que les artistes de notre époque en l'étudiant et en l'imitant. Celui qui revêt d'une forme brillante, énergique, les idées de son siècle, n'exerce pas seulement une influence immédiate sur les esprits, il devient un des héros de l'histoire : après avoir dominé son âge, il

domine encore les âges futurs. Son talent, ses idées, qui sont pour lui un moyen d'action, le rendent par la suite un objet d'étude : il a une double existence, comme l'humanité en certaines périodes. L'écrivain, l'artiste, le penseur guidés par des principes rétrospectifs, absorbés par une imitation étrangère, n'obtiennent pas la même gloire et n'assurent point à leurs ouvrages la même durée. Leur pâle éclat s'efface dans les rayons du soleil autour duquel ils se meuvent.

Voilà ce qu'ignorait Martin Heemskerk. Persuadé qu'il s'enrichissait aux dépens du monde antique et des modernes Italiens, il fouillait toujours plus avant, afin d'augmenter son trésor : mais il y perdait la liberté, la vigueur de son esprit et les dons spéciaux qui caractérisent les peintres néerlandais. Ses pastiches, en récompense, furent bienvenus dans la Péninsule. Durant l'année 1536, lorsqu'on faisait à Rome de grands préparatifs pour l'entrée de Charles-Quint, on eut recours au pinceau de notre Hollandais : l'arc de triomphe, dit de St. Marc, devait être orné de huit sujets historiques : les quatre scènes latérales furent exécutées par Francesco Salviati, Martin Heemskerk et de jeunes allemands qui habitaient la ville éternelle. Il fallait que ces peintures fussent prêtes à une époque déterminée, dans un espace de temps très court : on imagina de stimuler leur verve, en leur distribuant les meilleurs vins de la Grèce, qui coulaient sans

interruption. Heemskerk exécuta à la détrempe, genre où il excellait, une bataille entre les Chrétiens et les Turcs. La composition et le travail en parurent si beaux, que les Italiens eux-mêmes, et Vasari était du nombre, déclarèrent impossible d'atteindre une plus haute perfection [1]

Il vivait à Rome depuis trois ans, lorsqu'une circonstance l'éloigna de ce brillant, mais funeste séjour. La nature l'avait doué d'une poltronnerie peu commune, ou, si l'on aime mieux, d'un courage fort mobile : ce courage, à la moindre alarme, lui descendait dans les talons et lui donnait une grande intrépidité de jaret : bien malin qui eût pu l'attraper! Or donc, un jour qu'il était sorti pour aller dessiner comme d'habitude, un Italien de sa connaissance pénétra dans son atelier, sépara deux toiles de leurs chassis en les coupant, fit main basse sur d'autres objets d'art que renfermait un bahut, puis emporta sa capture. Heemskerk, à son retour, trembla de colère et de peur; mais la colère fut un moment la plus forte, il se rendit chez le maraud qu'il soupçonnait avec justice. Il y trouva ce qui lui appartenait et fut assez heureux pour en reprendre possession. Cet acte de bravoure inaccoutumée l'agita, le troubla néanmoins d'une telle sorte qu'une fois rentré dans sa demeure, il ne pouvait y croire lui-même.

[1] Voyez la biographie du peintre vénitien Batista Franco, dans l'ouvrage de Vasari, tome 5, édition de Florence publiée en 1772, page 383.

Un frisson lui courut sur tous les membres. Il pensa que l'Italien méditait peut-être une vengeance : les sombres histoires qu'il avait entendu conter lui revinrent à l'esprit. Le seul moyen d'éviter les malheurs, dont il se croyait menacé, lui parût être la fuite : rassemblant ses économies et ses dessins, il abandonna Rome à la hâte. Le poltron ne savait pas qu'il allait au-devant d'un danger bien plus réel.

Un de ses bons amis de Rome lui avait donné une lettre pour son père, aubergiste à Dordrecht. Il occupait une maison, qui, plus tard, du temps de Karel van Mander, était devenue une brasserie, ayant pour enseigne une ancre. Cette maison était alors un coupe-gorge : on y assassinait les marchands et les autres voyageurs, afin de les dépouiller. Fiez-vous ensuite aux recommandations! Notre artiste semblait destiné à périr d'une mort violente : un amateur nommé Pierre Jacobsz avait voulu le retenir chez lui, mais il n'avait pu accepter son invitation, et il était rentré dans l'infâme caverne, pour y passer sa dernière nuit. L'ombre propice au crime entourait déjà l'hôtel, quand un navire s'arrêta sur le quai; il allait à Rotterdam, en sorte que Martin Heemskerk profita de l'occasion. La police ayant fait une descente dans l'auberge, quelque temps après, l'on y trouva une fosse pleine de cadavres. Une des filles du meurtrier, qui habitait Venise en compagnie du jeune et habile peintre Hans von Kalkar, fut amenée devant les tribunaux et interrogée, à la

prière des magistrats de Dordrecht. Elle dit qu'elle avait quitté la demeure paternelle pour ne pas voir les horreurs qui s'y pratiquaient; mais la nature ne lui avait pas permis de dénoncer l'auteur de ses jours. Cet aveu ayant paru sincère, on lui donna la liberté.

Dès qu'il fut de nouveau établi à Harlem, Martin van Veen dressa son chevalet et reprit la palette. Son style était désormais complètement changé : il ne suivait plus les traces de Schoreel, mais ses tableaux n'en valaient pas mieux : on remarquait seulement moins de sécheresse et de lignes anguleuses dans ses contours. Pareil à certains malades, il ne voyait pourtant pas sa propre décadence. Un de ses élèves venant à lui dire qu'on le regardait comme ayant été plus habile avant son départ que depuis son retour, il prétendit qu'à cette époque *il ne savait pas ce qu'il faisait.* Cette déplorable métamorphose se révéla surtout dans les peintures dont il couvrit les ailes d'un triptyque, appartenant à la corporation des drapiers [1]. La face interne représentait la naissance du Christ et l'adoration des mages : il y avait multiplié les ornements et dessiné, outre son portrait, celui de quelques sociétaires inférieurs. Au dehors, on voyait l'Annonciation : la tête de l'ange et la figure de Marie, très belles toutes deux, étaient peintes d'après nature. Jacques Rau-

[1] Cet autel se trouvait au Princen-Hof.

waart demeurait alors chez Heemskerk : ce fut lui qui coloria en pourpre le bas du vêtement de Gabriel, tunique plus longue que le reste du costume, suivant toute apparence. Le soin de l'exécution et la richesse des accessoires frappaient surtout la vue dans ce morceau, qui attestait à la fois le mauvais goût du peintre et son habileté.

Peu de temps après son retour, il épousa une jeune et jolie fille, nommée Marie Konings. La noce fut célébrée avec une grande pompe : les *Réthoriciens* de Harlem jouèrent une pièce à cette occasion. Mais le bonheur du peintre ne dura guères : sa femme mourut en couches au bout de dix-huit mois, l'enfant la suivit sous la pierre du tombeau.

On ne raconte pas sans une certaine fatigue la vie des peintres néerlandais du XVIe siècle. La plupart étaient des créatures grossières, qui intéressent peu l'imagination : quand la débauche ne les colore pas d'une lumière fantastique et bizarre, leur trivialité rebute. Heemskerk produit ce dernier effet. Il était si lâche que pour voir passer les tireurs d'arquebuse, il montait sur les tours des églises : même de cette distance, il avait peine à regarder leurs armes sans crainte. Sa pusillanimité se doublait d'une avarice sordide et sa réputation lui donnait lieu de satisfaire pleinement son amour de l'or. Les commandes lui arrivaient de toutes parts : il travaillait pour les édifices religieux, les châteaux, les collections des amateurs; on le payait avec libéralité,

quelquefois en lui remettant une somme nette, d'autres fois en lui constituant une rente proportionnée à la valeur de la toile. Ce Jacques Rauwaart, dont il a été question plus haut et qui s'était mis par enthousiasme au nombre de ses élèves, lui ayant acheté une de ses peintures, amoncela devant lui des pièces d'or jusqu'à ce que le peintre dit lui-même : « C'est assez. » Or, il ne se hâta point d'articuler ces mots.

Martin van Veen était donc riche. Un certain nombre d'années après la mort de sa femme, il eut néanmoins la sottise et la bassesse d'en prendre une seconde, qui n'était ni belle, ni jeune, ni spirituelle, mais qui lui apportait en mariage un bon nombre d'écus. Il se montrait par là indigne de la personne charmante qu'il avait possédée. Si un homme ordinaire, jouissant des biens de la fortune, n'apprécie pas le don merveilleux de la beauté, le charme des grâces morales, et leur préfère une opulence inutile, on le méprise avec justice : que doit-on penser en conséquence d'un homme voué par la nature et par son art au culte, à l'admiration des nobles formes, des sentiments élevés, lorsqu'il les dédaigne sans autre motif qu'un vil intérêt? La nécessité dont il ne redoute pas la froide atteinte, l'excuserait à peine. La nouvelle femme de Heemskerk était si ladre qu'elle l'aurait fait paraître prodigue. Elle avait l'habitude de ne point payer ce qu'elle achetait, ou même d'escamoter subtilement

les marchandises. Le peintre, n'étant pas un gueux, rougissait et souffrait de cette conduite : il allait supplier les gens de ne pas faire d'esclandre et se hâtait de les indemniser. Noble et utile occupation pour un artiste !

Il était du reste si chiche lui-même, il poussait si loin la terreur de l'indigence, source première de l'avarice, qu'il portait toujours un grand nombre de pièces d'or cousues dans ses vêtements; il garda cette manie jusqu'à son dernier soupir.

Heemskerk était cependant marguillier de sa paroisse : il trôna vingt deux années sur le banc d'honneur, où les principaux bourgeois étalaient leur panse auguste et bien nourrie. On doit croire que sa piété lui mérita cette distinction; la piété, par malheur, ne guérit aucun vice. Ce qui caractérise les dévots, c'est la dévotion, mais on ne les reconnaît certainement pas à leurs vertus.

Martin, quand il fut âgé, vit fondre sur sa patrie cette averse de maux qu'entretenait la sottise cruelle de Philippe II. En 1572, les Espagnols mirent le siége devant Harlem. La pusillanimité de Heemskerk l'empêcha de se rendre utile à ses concitoyens : il n'avait qu'un seul désir, c'était de se sauver. Les magistrats, connaissant leur homme, lui donnèrent l'autorisation de prendre la fuite. Ils en parlaient bien à leur aise ! Le malheureux devait traverser les lignes ennemies et frissonnait de tout son corps. Ayant néanmoins passé sans accident, il courut à

Amsterdam, où Jacques Rauwaart lui donna l'hospitalité. Les Espagnols entrèrent dans la ville de Harlem et firent main basse sur ses ouvrages; ils prétendaient les acheter, mais ne les payèrent point et les expédièrent en Espagne. Cette circonstance, jointe aux dévastations des iconoclastes, fureur d'un moment qui attriste sans cesse l'historien, explique la rareté de ses productions dans les Pays-Bas.

Lorsque tout fut redevenu paisible, que le bruit du canon et les gémissements des blessés eurent fait place au profond silence des villes néerlandaises, l'artiste émigré revint à Harlem. Son intéressante femme était morte. Il n'avait pas d'enfants, pas de proches, possédait une grande fortune et avait dépassé l'âge de soixante quatorze ans. Malgré sa peur de la mort, il se disait bien qu'il ne vivrait pas toujours. Il voulut donc faire quelque usage de ses biens et en régler l'emploi pour le temps où il aurait quitté ce monde. Unissant comme beaucoup d'avares l'amour du faste à la lésinerie, quand il fut bien certain que ses richesses allaient lui devenir complètement inutiles, le bonhomme fit élever à son père une tombe fastueuse. Le rude villageois dont la trique l'avait poussé dans le chemin de la gloire, et qui dormait tranquille sous le gazon fleuri de son humble cimetière, ce pauvre paysan reçut tout-à-coup des honneurs qu'il n'avait jamais souhaités. Un obélisque de pierre bleue couvrit sa dépouille : on y sculpta son image et l'on y grava deux

inscriptions, l'une en latin, l'autre en hollandais. Au-dessous on voyait un enfant ou génie debout sur des ossements humains, s'appuyant d'un flambeau renversé, emblème de notre existence passagère, et tenant sous son pied droit une tête de mort, où on lisait cette brève maxime : *Cogita mori.* Plus bas s'offrait aux regards l'écusson du peintre, chargé de symboles du plus mauvais goût. Le produit d'une terre qu'il possédait fut alloué par lui pour l'entretien de ce mausolée. Il distribua dans son testament de nombreuses aumônes, et ordonna que le revenu d'une autre propriété servît tous les ans de cadeau de noces à un jeune couple, qui se marierait sur son tombeau, usage encore observé au milieu du XVIII[e] siècle [1].

Toutes les dispositions de Heemskerk étant faites, il ne lui restait plus qu'à mourir. Il s'y décida le 1[er] octobre 1574, n'ayant pas moins de 76 ans. Son corps fut enseveli dans une chapelle de la grande église de Harlem, située vers le Nord.

Heemskerk, étant très laborieux, peignit une foule de tableaux. On en voyait dans les églises de Harlem, d'Amsterdam, de Delft, de La Haye, de Medenblik et autres villes, même dans celles des villages, tels qu'Assenfeldt et Eertswoude. La plupart des amateurs possédaient quelque ouvrage de sa main. On ne peut énumérer, dit Karel Van Mander, tous

[1] Karel Van Mander. *Descamps*, tome 1[er], page 66.

les morceaux qu'il fit pour la décoration des autels, des sépultures privilégiées, tous les portraits qui lui sont dus. » Sa prompte exécution doublait effectivement les résultats de son travail. Il s'était peint lui-même à différents âges de la vie : son neveu, qui habitait Alkmaar, Jacques van der Heck, les avait tous rassemblés. Un St. Christophe au milieu d'un beau paysage, avec un magnifique lointain, se trouvait chez un autre individu nommé Arnoud de Berestein; je mentionne ce tableau parce qu'il fait voir, aussi bien que l'admiration de Heemskerk pour Albert Van Ouwater, les rapports qui l'unissaient à la vieille école. Les liens traditionnels, chaque jour plus faibles, n'étaient pas encore rompus.

Martin Van Veen traitait tous les genres, mais ce qu'il préférait, c'était de peindre les nus; il n'y réussissait pas toujours cependant. Ses corps avaient une raideur et une sécheresse peu italiennes, ses têtes manquaient de cette grâce séduisante, qui est, jusqu'à un certain point, l'art même dans son essence. Il ordonnait bien ses ouvrages et connaissait à fond l'architecture, comme le démontrent ses fabriques.

Il grava rarement; on ne possède de lui qu'un petit nombre de planches sur bois, entr'autres l'histoire de l'enfant prodigue, qui forme quatre estampes. Mais il eut pour ami un graveur habile nommé Dirck ou Thierry Volkertsz Coornhart, homme savant et d'un esprit très étendu : maniant le burin d'une façon intelligente, adroite et rapide, il ornait

en outre ses ouvrages d'inscriptions agréables. Né en 1522, à Amsterdam, il se fixa pendant longtemps à Harlem et y exerça les fonctions de notaire. Il ne s'occupait de l'art que pour se délasser, mais il était si actif qu'un jour, se promenant hors de Harlem, dans le *Bois*, où une foule de personnes vidaient les pots et humaient la bière, il dit en soupirant : « N'est-il pas absurde que presque tous les hommes possèdent beaucoup trop de ce qui me manque? » Il voulait parler du temps qu'il employait si bien. Coornhart grava les principaux ouvrages de Heemskerk et mourut en 1590, à Gouda. Kornelis Kort, Jean Muller, Philippe, Jean et Théodore Galle l'aidèrent, avec un certain nombre d'autres dessinateurs habiles, à transporter sur le cuivreet l'acier les compositions de maître Martin. Un bourgmestre de La Haye, appellé Van Huls, avait réuni 648 estampes marquées de leurs noms. L'œuvre de Heemskerk ne peut donc totalement périr : quelques gravures empreintes des sujets traités par lui seront infailliblement poussées à l'écart, loin de ce tourbillon des âges, qui roule dans ses flots destructeurs les produits de l'homme et les générations humaines, comme les vents de l'automne emportent avec un triste murmure les feuilles desséchées des bois.

La Pinacothèque renferme plusieurs tableaux de notre artiste, qui sont dignes d'un vif intérêt. L'un d'eux représente Charles-Quint dans sa jeunesse, costumé en général; vêtu d'une armure complète

et d'un manteau rouge, qui se drape en lignes faciles et harmonieuses, il porte un bâton de commandement. Sa tête expressive se montre de profil. C'est une vivante image que l'on ne se lasse point de regarder. La face est pleine de verve et de naturel, la pose excellente; on a devant les yeux l'emblème d'un jeune héros.

Ste. Hélène, la mère de Constantin, s'offre à nous sur le second ouvrage, au milieu d'une salle ouverte de toutes parts, à laquelle l'azur du firmament sert de tapisserie. Elle entoure de son bras gauche la sainte croix, dont la découverte lui est due. Son costume rappelle celui des nonnes : un voile blanc d'une diaphane légèreté enveloppe sa tête et son corps avec beaucoup de grâce : une diadème couronne son front. Heemskerk a réuni d'une manière habile dans cette figure la sainte et l'impératrice : elle est d'une haute taille, sérieuse, déjà sur le retour; son attitude, sa noble forme, ses yeux brillants respirent la fermeté de l'esprit et de la conscience : on ne peut en la voyant se défendre d'une certaine vénération. Près d'elle se tient, dans une pose et un costume vraiment dignes d'un prince, l'empereur canonisé Henri II. Les traits de sa face, vue légèrement de biais, ont quelque similitude avec ceux de Charles-Quint : l'expression en est fière, douce et hardie tout à la fois : les cheveux et la barbe sont spécialement très bien peints. Sur sa brillante panoplie retombe une cotte d'armes; ayant fondé l'évêché

de Bamberg, il porte en sa main droite le modèle de la cathédrale qui orne cette ville. Aux pieds de l'un et l'autre personnages, le donateur du tableau, dessiné dans les proportions de la miniature, s'agenouille avec ses fils, bonnes têtes pieuses, tranquilles, essentiellement néerlandaises.

Le pendant de ce tableau nous montre St. Jean l'évangéliste, au milieu d'une salle entièrement pareille à celle que nous avons décrite tout-à-l'heure : il est habillé d'un manteau clair, agencé en plis élégants. On dirait qu'il veut jeter loin de lui le calice qu'il tient dans sa main gauche : cette coupe lui avait été offerte pleine de poison par des païens, qui l'avaient invité à un banquet; le dragon ou le serpent, qui en sort et darde sa langue, exprime symboliquement la liqueur vénéneuse ou l'intention criminelle des idolâtres. Il lève la main droite; la colère anime son beau visage qu'entoure une chevelure couleur de flamme; mais la pitié, la clémence tempèrent son indignation et en préviennent les effets. A côté de lui, on aperçoit Ste. Catherine, la fiancée de Jésus, qui le regarde avec sympathie. Elle tient un livre de la façon la plus gracieuse; à ses pieds s'agenouille la donatrice, accompagnée de ses filles. Tous ces personnages dans leur noble simplicité, dans leur sereine douceur causent une charmante impression. La magie intime dont les peintures de l'école brugeoise sont pénétrées, on la sent vivante au fond de celles-ci.

Tout y prouve le talent du maître, le choix des attitudes, la vivacité de la couleur, l'élégance du dessin, la beauté des draperies et la finesse de l'exécution : tout montre avec quelle délicatesse il reproduisait la nature, et pas un détail ne sent la manière ou n'accuse la recherche.

Voyez maintenant ce triptyque, où Jésus détaché de la croix repose au pied de l'instrument fatal. Marie est plongée dans une muette douleur, Joseph d'Arimathie et quelques disciples se tiennent un peu en arrière; plus loin encore on aperçoit une servante. Elle ne partage que faiblement la tristesse universelle; pendant que les autres individus s'abandonnent à la désolation, elle éprouve une terreur confuse, un vague effroi. Elle n'était pas unie au Christ par les mêmes liens, et l'artiste a exprimé avec bonheur cette différence de sentiments. Madeleine, appuyée sur un tertre, parait accablée d'affliction : elle ne peut plus verser de larmes, et ses mains contractées retombent sans force; une pâleur mortelle inonde son visage. Elle a pour costume une robe de soie chatoyante, bleue et rouge, ainsi qu'on en trouve fréquemment dans les ouvrages des maîtres italiens. L'un des vantaux est occupé par St. Étienne, qui s'offre à nous, la tête rase, vêtu d'un pompeux habit sacerdotal. Sa calme et austère figure présente les traces de combats antérieurs; on voit qu'il n'a pas toujours été si paisible et qu'il doit son repos à une victoire sur lui-même. La seconde

aile nous montre St. Maurice, lequel porte une magnifique panoplie et une cotte-d'armes rouge; sa tête exprime le courage et la piété, son attitude est celle de la marche. Le peintre, je ne sais pourquoi, lui a aussi donné les traits de Charles-Quint [1].

Ces tableaux furent exécutés avant le départ de Heemskerk pour l'Italie. La nature et la tradition l'inspiraient encore; il n'avait pas, dans son ingratitude, renié sa mère et sa nourrice; l'une l'appelait vers un but glorieux, tandis que l'autre l'y conduisait par la main.

Un tableau de la collection Boisserée prouve la désastreuse influence de l'Italie sur sa manière. Personne ne le croirait du même artiste que les ouvrages précédents : on n'y retrouve plus l'esprit qui les anime, le charme qui s'en exhale comme un secret parfum. Il est aussi plat qu'une gravure enluminée; un saint ou un apôtre y guérit une jeune possédée, mais à son attitude, à son expression, à ses gestes, on dirait qu'il a lui-même le diable au corps. L'ensemble manque de caractère et les poses forcées, excentriques, des personnages rendent l'ordonnance incompréhensible.

Trois années avaient donc suffi pour le perdre sans retour. Quoique le nombre de ses admirateurs allât depuis lors en grossissant, on peut dire qu'il s'enfonçait de plus en plus dans l'abîme du mauvais

1 Johanna Schopenhauer.

goût. Michel-Ange l'avait totalement fourvoyé : au lieu d'étudier ses perfections et sa noble audace, il n'imitait que sa recherche, son exagération et ses bizarreries. Composant d'une manière déplorable, négligeant la vérité, n'adaptant pas ses moyens à son but, il montrait une singulière dépravation intellectuelle. Ici, les ouvrages de l'antiquité lui servaient de guides, il copiait les statues grecques et romaines; là, dédaignant la manière classique, il cherchait les postures les plus outrées. En même temps ses personnages, ses tableaux étaient sans caractère. De fantastiques apparitions, des ombres grimaçantes prenaient la place de la réalité: le peintre s'égarait chaque jour davantage dans les domaines sans bornes du faux et l'absurde [1].

Cet exemple doit servir de leçon aux artistes de la Belgique et de la Hollande. L'imitation de l'Italie ne peut jamais que leur être funeste. Les principes de leur école, ceux qui ont fait sa gloire et ont déterminé ses attributs, sont en opposition directe avec les principes de l'école ultramontaine. Nous avons rendu cette vérité palpable dans notre premier volume. L'empirisme et le dogmatisme sont deux termes ennemis, deux termes contradictoires. La nature même de l'art et celle de l'esprit humain réclament leur séparation : vouloir soumettre l'un à l'autre, c'est vouloir anéantir un des éléments pri-

[1] Rathgeber.

mordiaux de l'intelligence comme de la beauté. Ces deux manières, nous l'avons dit, sont les deux pôles de la peinture; elle a besoin de tous deux pour fournir sa course et rouler dans son orbite. Les débats soulevés dernièrement à cet égard[1] sont donc une vaine lutte : la question n'admet pas le moindre doute. Que les artistes flamands et hollandais restent chez eux, restent eux-mêmes; ils n'obtiendront la puissance, la verve et l'originalité qu'à ce prix : l'esthétique, la raison, l'histoire s'accordent pour le démontrer. S'ils voyagent, s'ils abandonnent pendant quelque temps le sol natal, qu'ils cherchent sur la terre étrangère les vestiges de leurs grands hommes, les tableaux fameux dont une suite de malheurs ont dépouillé leur patrie. L'étude de ces merveilles leur profitera indubitablement. Un peuple ne doit pas se tourner contre lui-même et chercher à détruire son caractère de ses propres mains. Ce serait un véritable suicide, un acte de démence : or je ne crois pas qu'une nation veuille jamais se suicider ni au physique ni au moral. Tâchons donc que de fausses théories n'amènent pas cette triste conséquence.

[1] Entre l'académie d'Anvers et l'académie de Louvain; celle de Bruxelles a fait cause commune avec la première, en faveur de l'art national.

TABLEAUX DE MARTIN HEEMSKERCK.

Sujets classiques.

1. Vulcain montrant aux Dieux Mars et Vénus qu'il a surpris en adultère. Autrefois à Dusseldorf.

2. Momus donne son avis sur trois ouvrages que lui présentent Minerve, Vulcain et Neptune. Au Musée royal de Berlin.

3. Bacchanale, citée par Karel Van Mander.

4. Bacchanale signée : *Martinus Heimskerkius pingebat.* L'épais Bacchus est assis sur un chariot qui se dirige vers la gauche. A Vienne.

5. Triomphe de Silène au milieu d'une région montagneuse. A. Vienne.

6. Le soleil et la lune, tableau cité par Van Mander.

7. Les sept Planètes. (H., W.)

8. *Martinus Heemskerk inv. Philippus Galle fecit.* Pyrame et Thisbé. (MG. 19).

9 Héraclite et Démocrite. (H., W.)

10. Ruines et statues mutilées de Rome, dessins. Basan, Mariette pag. 144 n° 937).

11. Les huit merveilles du monde : la huitième est le Colisée. (H., W.)

12. Statue équestre de Marc-Aurèle, dessin. (Basan, Mariette pag. 144, n° 938.)

13. Images de lutteurs nus.

14. Le triomphe de l'amour et de la pudeur. (H., W.)

15. Le triomphe de la patience. (H., W.)

16. Image allégorique du bonheur, dessin. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

SCÈNES TIRÉES DE L'ANCIEN TESTAMENT.

17. La sainte Trinité; tableau gravé par Matham en 1602, et par Lederer en 1613.

18. Représentation allégorique de l'ancien et du nouveau testament. (MG. H. n° 1333.)

19. Adam et Ève; tableau cité par Karel Van Mander.

20. Le péché originel. (Fü. Kr. C. d. K. IV. 28 n° 1.)

21. Le même sujet. (n° II.)

22. Adam et Ève, chassés du Paradis. (n° III.)

23. Abel tué par Caïn. A Copenhague.

24. Dieu commande à Noé de construire l'arche, estampe signée : *M. Heemskerck. invent. C. J. Visscher excudebat. Cor. Cort. fcit* (sic).

25. Noé entre dans l'arche. Estampe signée de la même manière.

26. Le déluge; tableau cité par Karel Van Mander.

27. Vie de Noé, gravée d'après Martin Heemskerk par Cornelis Cort.

28. Noé endormi pendant son ivresse, (Fü. Kr. etc n° IV).

29. Construction de la tour de Babel. (H., W.)

30. *Martinus Heemskerk inventor;* gravure. Abraham s'agenouille devant les trois anges : au second plan, on le voit assis à table avec eux, pendant que Sarah les écoute à la porte.

31. Loth et ses filles. (H., W.)

32. Isaac et Sarah, dessin original. (Voyez le catalogue de Weigel, 1ère partie, pag. 68, n° 1092).

33. *M. Heemskerk in. H. MUL.* (monogramme de Harman Muller) *fe. C. J. Visscher excu.* JUDAS ET THAMAR COEUNT. etc.

34. Moïse frappant le rocher : eau forte.

35. Emblèmes des dix commandements du seigneur. (MG. H. n° 1334.)

36. Les Hébreux, et le serpent d'airain; eau forte:

37. Balaam et son âne (MG. H. n° 1335).

38. Les gens envoyés par David à Nabal (H., W.)

39. *Martinus Heemskerk inventor; Harman Muller fecit.* Impia progeniem letho dat Athalia Regis. (B. G. Théol. fol. pag. 59).

40. *Martinus Heemskerk inventor.* Cum legisset Saphan librum legis coram Josia rege etc. (B. G. Theol. fol. pag. 59).

41. D'après Martin Heemskerk : scènes de la vie de Naboth. (Zani P. II. vol. III. pag. 367-369).

42. Le prophète Isaïe. (H., W.)

43. D'après M. Heemskerk : histoire de Daniel. (Zani P. II. vol. IV. pag. 182-184)

44. Daniel et Nabuchodonozor. (H., W.)

45. Daniel dans dans la fosse aux lions. (MG. H. nº 1336).

46. Le prophète Jonas. (H., W.)

47. Les soldats d'Holopherne le trouvant décapité. (H.,W.)

48. Histoire de Tobie. (MG. 5. tab. 107-108).

49. Le jeune Tobie rendant la vue à son père.

50. L'ange prenant son vol et abandonnant la famille de Tobie.

51. *Martinus Hemskerc.* L'impie Héliodore renversé dans le temple par le cavalier céleste. (MG. 9. tab. 69.)

52. Histoire de Suzanne. (H., W.)

53. Les trois Hébreux dans la fournaise. (H.,W.)

SCÈNES DU NOUVEAU TESTAMENT.

54. L'Annonciation; tableau cité par Karel Van Mander.

55. L'Annonciation. (MG. H. nº 1330.)

56. La naissance de Jésus; tableau cité par Karel Van Mander.

57. Martin Heemskerk : adoration des berges. (Zani P. II. vol. V. pag. 45).

58. Adoration des mages; dessin à la plume : autrefois dans la collection de Mariette, puis dans celle de Villenave. (T. Thoré, Alliance des arts, pag. 49, nº 428.)

59. Adoration des Mages; tableau cité par Karel Van Mander.

60. Adoration des mages, autrefois à Delft : tableau cité par Karel Van Mander.

61. Le massacre des enfants de Bethléem. (H., W.)

62. La fuite en Égypte. (Zani, P. II. vol. 5, pag. 274).

63. Prédication de St. Jean dans le désert. A Vienne.

64. Le Baptême du Christ. (Catalogue de la galerie de Cassel, 1783, pag. 119, n° 104).

65. *Martinus Heemskerk inventor, Harman Muller fecit.* Beati pauperes spiritu, quoniam ipsorum est regnum cœlorum. (BG. Theol. fol. pag. 59).

66. Les sept œuvres de miséricorde (Füssli).

67. La parabole des talents confiés par un maître à ses serviteurs. (MG. H. n° 1332.)

68. Lazare et le mauvais riche. (H., W.)

69. Histoire de l'enfant prodigue. (H., W.)

70 Les Vierges folles. (MG. H. n° 1331).

71. Madeleine parfumant les pieds de Jésus : autrefois dans la collection de Joseph André Knyff, mort à Anvers en 1785.

72. Entrée du Christ à Jérusalem; eau forte.

73. Le Christ lavant les pieds des apôtres. (H., W.)

74. Martinus Heemskerk : Jésus sur la montagne des oliviers. (MG. 3, Z. tab. 142).

75. Jésus devant Pilate : eau forte.

76. Jésus couronné d'épines et bafoué. (H.,W.)

77. Panneau central. Jésus sur la croix; tableau qui se trouvait autrefois dans la collection Boisserée.

78. Jésus sur la croix; tableau cité par Karel Van Mander.

79. Jésus sur la croix entre les deux larrons. A l'ermitage de St. Pétersbourg. (Notice publiée en 1828, pag. 79).

80. Les trois crucifiés. (MG. 3 Z. tab. 145).

81. Descente de croix; eau forte.

82. Scènes de la passion. (Karel Van Mander).

83. La Résurrection; tableau cité par Karel Van Mander.

84. Les trois Maries au tombeau du Christ; dans le lointain, on voit Jésus en jardinier. Le peintre a mis son nom sur le devant du sépulcre.

85. L'Ascension; tableau cité par Karel Van Mander.

86. Acta Apostolorum elegantissimis iconibus summo artificio delineata a duobus praestantissimis pictoribus Belgis, a Martino Heemskerkio nempe, qui ea inchoaverat, et Johanne Stradano, qui ea absolvit. Edente Nicolao Johanne Visscher. (BG. Theol. fol. pag. 59).

87. D'après Martin Heemskerk : la Descente du St. Esprit. (Zani P. II. vol. IX. pag. 59).

88. St. Pierre et St. Jean guérissent un boiteux. (H ,W.)

89. Conversion de St. Paul; gravure sur bois.

90. Mort et assomption de la Vierge; dans un coin du tableau s'agenouille un chanoine, qui en est le donateur. A Darmstadt.

91. Scène de l'Apocalypse. (H.,W.)

92. Gravure de C. Bos d'après Martin Heemskerk : Jésus rompt les liens qui attachent le cœur de l'homme au péché. (Fü. Kr. Cat. IV. 32).

93. Le Christ victorieux de la mort et du diable. A Copenhague.

94. Le Christ se préparant à juger les hommes. (H.,W.)

95. Le jugement dernier. (MG. H. nº 1333).

96. La mort, le dernier jugement, le ciel et l'enfer; tableau cité par Karel Van Mander.

IMAGES DE SAINTS.

97. St. Jean et Ste Catherine. A la Pinacothèque.

98. Le saint pape Clément, St. Ewald, St. Cunibert, aux pieds desquels s'agenouille un chanoine portant un phylactère, où on lit ces mots : *Ora pro me, Sancte Cyriace, martir inclite.* A Darmstadt.

99. Ste. Barbe. A Schleissheim.

100. St. Benoit. Dans la chapelle St. Maurice, à Nuremberg. Même personnage, dans la Pinacothèque.

101. Vie de St. Boniface; jadis à Eertswoude, en Hollande, selon le témoignage de Karel Van Mander.

102. St. Christophe; tableau cité par Karel Van Mander.

103. St. Ewald défendant sa croyance devant le juge. A la Pinacothèque.

104. St. Ewald en présence de l'empereur. A la Pinacothèque.

105. Un des frères de St Ewald lui faisant ses adieux. A la Pinacothèque.

106. Un des frères de St. Ewald, missionnaire en Frise, reçoit des coups de massue. A la Pinacothèque.

107. Décollation d'un missionnaire en Frise. A la Pinacothèque.

108. Ste Helène et l'empereur canonisé Henri II. A la Pinacothèque.

109. Ste Catherine. A Schleissheim.

110. Histoire de St Laurent. (Karel Van Mander.)

111. St. Luc faisant le portrait de la vierge, tableau cité par Karel Van Mander. Jadis au Princenhof, à Harlem.

112. L'évangéliste St. Luc, gravure signée de la manière suivante : *M. Hemskerk inven. P. Galle fe. Cock excu.* (MG..3. Z. tab. 150).

113. St. Maurice. Dans la chapelle du même nom, à Nuremberg.

114. St. Maurice couvert d'une armure, portant une bannière et un bouclier. A la Pinacothèque.

115. St. Etienne, volet d'autel qui se trouvait jadis dans la collection Boisserée.

ECCLÉSIASTIQUES.

116. Conversion d'une femme. Dans la Pinacothèque.

117. Un prêtre consacré par le Pape. A. Darmstadt.

118. Un prêtre guérissant un malade. A Darmstadt.

119. Un prêtre conduit en prison et un martyr que l'on décapite. A Darmstadt.

120. Le même prêtre apportant des prières pour la construction d'une église. A Darmstadt.

HISTOIRE ET PORTRAITS.

121. Charles-Quint vêtu en général. Dans la Pinacothèque.

122. Batailles de Charles V, gravées à l'eau forte par Heemskerk.

123. Capture de François Ier, tableau cité par Karel Van Mander, et gravé par Cornille Bos.

124. Entrée triomphale de Charles-Quint. (M. G. H. n° 1329).

125. Combats entre les Chrétiens et les Turcs, grisailles peintes sur un arc de triomphe à Rome, en 1536.

126. Portrait de Jean Zurenus, gravé par Henri Goltzius.

127. Portrait d'un homme; derrière lui se montre la mort. Dans la Pinacothèque.

128. Portrait d'un homme, peut-être de Heemskerk. A l'université de Gœttingue.

TABLEAU DE GENRE.

129. Le Commerce, représenté par des négociants qui reçoivent et expédient des marchandises. (Hub. tom. 5. pag. 67).

CHAPITRE VIII.

Michel van Coxie.

Naissance de Michel van Coxie à Malines.—Il va étudier en Italie. — Son mariage avec Ida van Hasselt. — Il revient se fixer dans sa ville natale. —Succès qu'il obtient. — Sa prudence au milieu des troubles religieux. — Il contracte une seconde union. — Il meurt dans un âge fort avancé. — Tableaux de sa main qui restent en Belgique. — Caractères de son style.

Malines, le siège du gouvernement néerlandais pendant la première partie du XVIe siècle, ne pouvait manquer d'être le berceau de quelque peintre fameux. La richesse de la ville, la présence de la cour, les étrangers qui affluaient dans les hôtels, le grand nombre des habitants et la prospérité de leur commerce devaient stimuler énergiquement les hom-

mes de mérite. Ce fut au milieu de ces circonstances favorables que se développa Michel van Coxie.

Son père, qui portait le même prénom, était un peintre assez habile, estimé de la Régente et des seigneurs qui l'environnaient : on n'avait pas dans le pays une moins bonne opinion de ses talents. Son fils vit le jour en 1 i99 : il lui enseigna lui-même les premiers éléments du dessin et de la peinture. Mais n'ayant pas exploré tout le domaine de l'art, il ne pouvait le conduire fort loin et le laissa prendre un autre guide. Bernard de Bruxelles jouissait alors d'une grande renommée : le jeune Michel Coxie vint se mettre sous sa direction. Il s'appropria si bien sa manière que l'on eut parfois de la peine à distinguer leurs tableaux. Mais Van Orley ne s'en irrita point, comme nous l'avons noté dans sa biographie.

La mode cependant exigeait qu'il traversât les Alpes. Comment ne pas suivre la mode? Si l'homme ressemble physiquement au singe, il lui ressemble de même intellectuellement : il ne peut voir faire un geste ou une grimace sans l'imiter aussitôt. Animal *quelquefois* raisonnable, il est toujours un animal routinier. Le père de Coxie avait travaillé jadis pour Raphaël : bien loin de détourner son fils de la voie commune, il l'y poussa donc résolument. Le jeune homme alla en Italie oublier la nature flamande et le goût des Pays-Bas. S'ingéniant surtout à imiter le peintre des madones, ses efforts le rapprochèrent du grand dessinateur. Il fit à Rome,

dans l'église St. Pierre, une fresque ayant pour sujet la résurrection du Christ : on la trouva fort belle. Le cardinal Enkevoort, d'une autre part, ayant prié Sébastien de Venise de décorer deux chapelles, dans l'église allemande dite Santa Maria de anima, et celui-ci n'exécutant point le travail, il perdit patience : la commande fut transportée à Michel Coxie. Son séjour dans la Péninsule dut être fort long; Vasari le connut en 1532, c'est-à-dire lorsqu'il avait déjà trente-trois ans [1]. Il ne craignit point d'aborder les mêmes sujets que Raphël : l'histoire de Psyché lui inspira trente deux morceaux, où il ne lutta point sans gloire contre son habile maître et rival; il peignit encore d'une manière brillante l'épisode biblique du serpent d'airain. On admira dans ces travaux la correction des formes et la sagesse de la composition.

Il devint amoureux d'une jeune personne nommée Ida van Hasselt, et l'épousa. Elle était née en Italie, mais appartenait sans doute à quelque famille néerlandaise. Elle exerça un grand empire sur lui et, n'étant pas une sotte, rendit son influence utile. Comme elle l'exhortait fréquemment au labeur, son talent se perfectionna, leur bien être s'accrut [2].

[1] « Connobi nel 1532, in Roma, un Michele Cockisien, il quale attese assai alla maniera Italiana, e condusse in quella città molte opere a fresco, e particolarmente in Santa Maria de anima due capelle, che sono nella chiesa de' Tedeschi. » Vasari, *Vite* etc tom. 7, pag. 122, édition de 1772, publiée à Florence.

[2] Karel Van Mander.

Le bruit de sa réputation parvint jusqu'à François Iᵉʳ. Le monarque essaya de lui faire choisir son royaume pour séjour. Il eût rendu service à la France en acceptant, surtout s'il avait pu amener l'expulsion du Primatice. Ce déplorable barbouilleur y gouvernait alors les destinées de la peinture. Il comprenait assez bien la décoration, et la magnifique salle de Henri II, dans le palais de Fontainebleau, prouve son goût et son habileté sous ce rapport. Mais on ne peut rien voir de plus faux, de plus choquant et de plus absurde que les fresques dont il l'a couverte. L'imitation maladroite de Michel-Ange l'a fait tomber dans la monstruosité. Ce sont des membres, des formes, des ligatures, des proportions extraordinaires, invraisemblables, fantastiques. Jamais on n'a contourné, vicié, dénaturé à ce point la figure de l'homme. Les tableaux du Primatice rendent indubitable une triste vérité : c'est que les aberrations du goût n'ont pas plus de limites que le fâcheux succès des hommes sans talent, aidés par des circonstances propices. François Clouet, le peintre gothique, ne pouvait servir de contrepoison au souple Italien. Il avait adopté la manière des Van Eyck et gardait fidèlement les traditions du xvᵉ siècle Imitateur lui-même, il ne pouvait faire des élèves. Ce n'était pas d'ailleurs un homme de première force : il ne possédait point le sentiment profond des peintres brugeois et dessinait avec une raideur bien plus grande. Ses personnages sont aussi inflexi-

bles, aussi empesés par les héros du théâtre français. Il semble voir des joujoux de Nuremberg, de petits hommes taillés dans le hètre et dépourvus d'articulations. Michel Coxie était bien supérieur à ces deux concurrents. S'il avait accepté la proposition du monarque, il aurait pu faire naître un siècle plutôt l'école française : le goût, la sage mesure, qui distinguent ses travaux, auraient infailliblement séduit le peuple classique par excellence.

Lorsque Michel Coxie fut de retour aux Pays-Bas, il s'établit à Malines, sa ville natale, et se fit inscrire parmi les membres de la corporation de St. Luc, le 11 novembre 1539. Ayant passé toute sa jeunesse loin du soleil qui avait éclairé son enfance, il venait donc en chercher les doux rayons dans son âge mûr. Il obtint un immense succès : chacun voulut avoir de ses tableaux ; les seigneurs, les églises, les communautés religieuses se les disputèrent ; un salon n'était pas orné, s'il ne contenait pas de ses ouvrages. Sa fortune augmenta donc rapidement : il possédait à Malines trois brillantes maisons, trois palais. Celle où il avait fixé sa demeure était située rue de *Bruel :* non-seulement il l'avait décorée de ses propres travaux, mais on y admirait un grand nombre de peintures faites par ses contemporains, soit qu'ils fussent nés dans les Pays-Bas, soit qu'ils eussent vu le jour sur un autre sol.

Gai de caractère, il savait mettre à profit la bienveillance du destin ; il maniait adroitement la plai-

santerie et ne laissait jamais un bon mot sans réplique. Un jeune artiste, l'ayant prié de venir voir des médaillons et d'autres dessins qu'il avait rapportés d'Italie, se plaignait d'avoir eu si longtemps ce fardeau sur les épaules qu'elles en étaient encore douloureuses. — « Votre tête aurait pu vous épargner cette fatigue, » lui dit Michel Coxie. Le voyageur ne comprit pas l'épigramme, qui n'était pas néanmoins des plus délicates : le Malinois voulait lui donner à entendre qu'au lieu de se charger ainsi, au lieu de ployer sous des œuvres étrangères, il aurait mieux fait de devenir un habile maître

Il ne nous est point parvenu d'anecdotes plaisantes sur son compte; peut-être avait-il des mœurs plus régulières que ses émules. Karel dit seulement que, lorsqu'il était un peu ivre, il prenait un charbon ou un fusin et en barbouillait toutes les parois de sa maison Sa femme ne devait guère aimer cette espèce de divertissement : il y avait de quoi lui faire jeter les hauts cris.

On ignore comment Charles-Quint le traita, mais Philippe II l'avait en grande estime : il le nomma son peintre. Le cardinal Granvelle lui acheta pour le prince un bon nombre de panneaux, et devint lui même acquéreur d'autres ouvrages. Selon Karel Van Mander, sa plus brillante production se voyait sur l'autel principal, dans l'église d'Alsenberg, village situé à deux ou trois milles de Bruxelles, où se rendaient une foule de curieux. Pendant les troubles

des Pays-Bas, le pourvoyeur habituel du monarque, Thomas Werry, eut l'adresse de se la faire vendre et l'expédia en Espagne. Philippe II fut charmé de le recevoir et, outre plusieurs tableaux, commanda au peintre des dessins pour les tapisseries de l'Escurial.

Il le chargea aussi de copier le fameux retable de l'*Agneau mystique* : ce travail l'occupa deux ans, selon le témoignage de Guichardin. D'autres ont soutenu, mais sans en donner de preuves, qu'il y employa quatre années, de 1555 à 1559. Nous avons parlé longuement de cette reproduction dans notre deuxième volume [1]. La manière de peindre avait changé depuis le temps des Van Eyck : l'exécution était plus large, plus hardie. A la patience du miniaturiste succédaient la verve et la facilité modernes. L'extrême délicatesse des petites figures embarrassa donc Michel Van Coxie; les personnages de grandeur naturelle lui convinrent mieux, et ce fut dans la partie supérieure que brilla son talent. La finesse du paysage le troubla aussi; son pinceau ne put jamais égaler le diaphane éclat des tons, la force et la vérité de la couleur. Il donna en récompense à la Vierge une expression plus douce, plus agréable.

Son triomphe cependant ne pouvait être illimité : de criardes protestations devaient se mêler à la symphonie des éloges. On l'accusa de piller Raphaël.

[1] Pages 93 et suivantes.

Nous avons dit qu'il l'imitait; or, l'imitation était quelquefois poussée très loin : il empruntait à son maître des poses, des motifs, des airs de visage. Il ne fut donc pas content de voir Jérôme Cock populariser par la gravure les créations du peintre des Loges. On put régulièrement constater les emprunts, ce qui ne flattait pas l'emprunteur.

Notre artiste vécut assez pour être témoin des maux de toute nature, qui fondirent sur la Belgique. Pendant que les soldats ravageaient les champs, troublaient le commerce, frappaient de terreur les populations, Ida vint à mourir, en 1569; elle avait mis au jour deux enfants, Anne et Raphaël. Mais l'amour leur avait fait quitter l'habitation de leur père et chercher les douceurs du toit conjugal, si bien que le vieillard se trouva seul. Philippe II était son protecteur; il avait la circonspection de son âge : on ne doit donc pas s'étonner de ce qu'il embrassa la cause royale. Le terrible Duc d'Albe se montra miséricordieux pour lui; par son ordre on l'exempta des logements militaires et des services que la municipalité réclamait des bourgeois : cette grâce s'étendit jusqu'à son fils. Le cruel gouverneur des Pays-Bas écrivait au bourgmestre de Malines, le 27 décembre 1570 :

Très Chièrs et bien amez,

« En contemplation des services faicts par M Michiel de Coxie, peintre de Sa Majesté, nous l'avons

bien voulu faire exempter, et son filz Raphaël, tous deux demeurant à Malines, de logement de soldatz, en quoi a esté obéi par iceluy quy a la charge d'yceulx; mais à ce que j'entendons encoires les faict-on contribuer aux services come de meubles ou aultrement. En quoi nous fera plaisir qu'ilz soyent aussi exemptez, et que lon leur rende lesditz meubles [1] »

L'âge auquel il était parvenu, la déplorable situation de la Belgique n'empêchèrent pas l'artiste vétéran de contracter un second mariage. Il épousa Jeanne van Schelle : c'était, pour ainsi dire, braver la tempête. La lutte devenait de plus en plus furieuse : Malines, ayant eu des velléïtés d'indépendance, reçut Guillaume de Nassau. Elle paya cher cet acte de courage. Les troupes espagnoles la prirent et la pillèrent en 1572 : les magistrats, dans l'espoir d'appaiser les vainqueurs menaçants, leur offrirent pluseurs tableaux de Coxie, qu'ils avaient payés deux cent sept florins et dix sous. Mais ces dons ne pouvaient assurer le repos de la ville : n'était-ce pas présenter des corbeilles de fleurs à un lion en courroux ? Les esprits furent donc loin de se tranquilliser : la mort planait sur toutes les têtes, fondait sur toutes les maisons. Le 15 juin 1573, Coxie et Jeanne van Schelle se présentèrent donc chez le

[1] Nous empruntons ces détails à un auteur belge qui, ne citant jamais ses autorités, n'a pas le droit de trouver mauvais qu'on lui rende la pareille.

notaire Pierre van den Hove, pour consigner chez lui, sous une forme authentique, leur suprême volonté.

Cependant la noblesse belge était dévorée d'une basse jalousie contre Guillaume le taciturne. Son influence, son intelligence les choquaient. Au lieu de reconnaître en lui le sauveur de la nation et le plus grand homme politique des Pays Bas, ils n'avaient que le sentiment de leur vaniteuse impuissance. Le duc d'Aerschot et le comte de Lalaing souffraient surtout de leur nullité : ils voulurent échapper à cette triste conviction et rendre plus difficile la tâche du Prince d'Orange, en lui opposant un compétiteur. Mais aussi dépourvus de lumière dans leur choix que dans leur conduite, ils jetèrent les yeux sur un homme de vingt ans, sur l'archiduc Mathias, frère de Rodolphe, empereur d'Allemagne. Comme celui-ci hésitait, le royal bachelier prit la fuite et accourut, ventre à terre, sur les bords du Rhin, puis au cœur du Brabant, où il revêtit le manteau ducal, le 18 janvier 1578. Il ne nous appartient pas de raconter son histoire; nous devons seulement dire que la guerre civile ne l'empêcha pas de se former un cabinet de tableaux avec un soin tout spécial. Quand il ne pouvait pas payer les ouvrages, il les faisait enlever sans scrupule et les déclarait sa propriété. Il s'empara ainsi des volets que Michel Coxie avait peints pour le tableau de Bernard Van Orley, représentant St. Luc, tableau donné à la maîtrise

de ce nom et qui ornait sa chapelle [1]. Voulant se concilier les bonnes grâces du prince, la corporation d'Anvers jugea qu'il serait habile de le prévenir : elle lui offrit une autre image exposée sur son autel et que l'artiste de Malines avait tracée d'après le Bruxellois. Lorsque l'Archiduc retourna dans son pays, les splendides panneaux le suivirent. Les dissensions de la Belgique n'ont amené que des résultats de cette nature; pendant que les indigènes se querellaient, se battaient, se trahissaient mutuellement, les hommes du dehors s'occupaient à l'asservir et à la dépouiller.

Elle fut donc soumise au joug du roi d'Espagne. Lorsqu'un homme devient esclave, dit le poète grec, les dieux par compassion lui retirent la moitié de son esprit. Les peuples sous ce rapport sont comme les individus : quand ils perdent leur liberté, les conséquences même de cette perte obscurcissent peu à peu leur entendement. La Belgique suffirait pour le prouver d'une manière péremptoire : le niveau des intelligences y a constamment baissé, depuis le règne de Philippe II. A peine si le génie de Rubens déguisa un moment la décadence : sa vigoureuse école fut un brillant coucher de soleil, par un soir d'automne, avant les froides journées du stérile hiver. Néanmoins, lorsque la paix fut rétablie, la destruction et l'enlèvement des pein-

[1] Voyez plus haut, page 88.

tures donna une extrême activité à l'art du coloriste. Il fallait couvrir de tableaux les murailles nues des églises : les commandes affluaient de toutes parts. Malgré son âge, Michel van Coxie n'avait perdu ni sa verve ni son talent; il offrait au monde le rare exemple d'une adresse et d'une imagination que soixante-dix ans de labeur n'avaient pu affaiblir. En 1587 et 1588, il travailla pour la cathédrale de St. Rombaud, à Malines; en 1592 pour Ste. Gudule, métropolitaine de Bruxelles. Les magistrats d'Anvers ne craignirent pas de l'appeler à l'hôtel-de-ville : on présume qu'il devait y peindre ou y restaurer un Jugement de Salomon. Le sort ne lui laissa pas accomplir cette tâche : le pied lui glissa sur l'escalier de l'échaffaudage qu'elle rendait nécessaire et il fit une lourde chute [1]. On se hâta de le transporter à Malines, dans sa maison située rue de Bruel : quelques jours après, il y expira, le 5 mars 1592 : il était parvenu à sa quatre-vingt treizième année. Sa seconde femme lui survécut, et son fils, Michel van Coxie, ayant hérité de son goût pour la peinture, continua son œuvre et entretint sa mémoire, sans posséder toutefois sa verve ni son imagination.

Le père a peut-être gravé, mais on n'a aucune certitude à cet égard; les estampes marquées de ses initiales ne détruisent pas le doute, parce que son

[1] Karel Van Mander.

monogramme et celui de Martin Van Cleef étaient semblables. On croit pourtant de sa main deux pièces, le *Triomphe de la vie* et le *Triomphe de la mort*. La première date de l'année 1568 et la seconde semble avoir été faite à la même époque.

La cathédrale de St. Rombaud, à Malines, possède de lui deux triptyques, dont on a détaché les volets, et un grand panneau. L'image centrale du premier retable porte l'inscription suivante :

Michael de Coxcien pictor reg
me fe. anno 1588,
ætatis suæ 89.

On y voit un martyr dépouillé de ses habillements et couché sur une roue que l'on commence à tourner : des planches garnies de pointes vont labourer sa chair au passage. Cet affreux supplice épouvante les spectateurs ; ils détournent la tête pour ne pas en être témoins : deux soldats, que le métier des armes devrait avoir endurcis, prennent même la fuite. Les bourreaux ne peuvent dominer leur émotion. Le corps du saint toutefois n'a pas encore subi d'outrage, mais sa figure exprime une secrète horreur, dont sa volonté triomphe avec peine. Il a cependant les yeux fixés sur un ange, qui lui apporte la couronne des élus.

Le volet gauche nous montre un chrétien cité devant le préteur et sommé par lui d'adorer les faux dieux ; l'aile droite, ce même individu, auquel

un bourreau va trancher la tête, et une femme perdant connaissance, un peu plus loin.

Le panneau central du second triptyque porte à son tour l'inscription que voici :

Michael D Coxcien pictor regius fecit
anno 1587, ætatis suœ 88.

Il représente St. Sébastien que l'on va percer de flèches et qu'on a lié à un arbre; c'est un beau corps bien étudié, bien dessiné, aux formes élégantes : la tête se distingue par son expressive noblesse. Malheureusement les archers tirent sur le saint d'une distance beaucoup trop petite. Le fond compose un agréable paysage, que couronne un ciel nébuleux. Le travail a dans son ensemble une harmonie peu commune.

Dioclétien effrayé, auquel un bourreau présente deux poignées de flèches, occupe le volet gauche. Les traits que St. Sébastien avaient reçus ne l'avaient effectivement pas tué, *quoiqu'il en fut tout empli comme un hérisson*, dit la légende. L'exécuteur montre sans doute au prince ceux qu'il lui a retirés des chairs et lui annonce qu'ils ne l'ont pas incommodé. L'autocrate ordonne, pour en finir, de l'assommer à coups de massue; on lui obéit ponctuellement, comme l'atteste le volet droit [1].

Le dernier tableau figure la circoncision [2]. Les

[1] Personne jusqu'ici n'a parlé de ces tableaux.

[2] Au-dessous de ces tableaux, dans les mêmes chapelles, on re-

personnages se trouvent réunis dans un temple immense de style grec, où Michel van Coxie a multiplié les effets de perspective. Jésus regarde le ciel avec une inspiration très-bien rendue, mais qui peut sembler singulière, vu la nature peu poétique de la cérémonie. Sur le premier plan, une femme qui allaite un nourrisson offre aux yeux du spectateur son sein découvert; près d'elle, une vieille femme lit dans un livre. Le tableau, coordonné d'un manière habile, a un aspect fort élégant [1].

Le musée d'Anvers contient d'autres peintures, dont l'exécution rappelle entièrement celles-là. Un second martyre de St. Sébastien a plus souffert que le premier de l'action corrosive des siècles. L'attitude que le peintre a donnée au patient n'est point, à beaucoup près, dépourvue d'originalité: la noblesse des traits, la vivacité de l'expression recommandent la tête. Un homme assis à gauche éprouve une pitié qu'exprime fort bien son visage. Mais le saint est la seule figure du tableau vraiment remarquable. Les archers ont des corps énormes, sans proportion avec leurs têtes, et dont on ne peut s'expliquer le disgracieux volume. La tradition rapporte que l'artiste fit ce tableau à l'âge de 82 ans.

marque vingt-cinq panneaux de petite dimension, que certaines personnes attribuent au même auteur. Ils sont pourtant d'un autre style et l'un d'eux porte la date de 1500.

[1] Il porte aussi le nom du peintre, le chiffre de son âge et celui de l'année; mais, faute d'échelle, je n'ai pu lire les dates.

Michel van Coxie paraît avoir affectionné les sujets dramatiques. Deux volets, que contient la première salle du musée d'Anvers, exposent aussi des morts violentes. Sur l'un, on voit au second plan la statue d'Hercule brisée par un confesseur enthousiaste. Un bourreau lui attache les mains, un autre exécuteur s'apprête à le punir de son fanatisme en lui coupant la tête. Le saint n'a pas gardé sa verve héroïque : il semble au contraire saisi d'une profonde angoisse, d'une terreur invincible : à peine si ses yeux levés au ciel expriment une faible espérance Son corps et celui du bourreau principal sont dessinés d'une manière habile et savante. Les têtes des deux tourmenteurs fixent de même l'attention.

Le second volet nous offre un homme attaché sur une croix : ses formes sont d'une beauté irréprochable. Le tortionnaire commence à lui entamer la peau avec un instrument bizarre : son acolyte apporte un panier plein de sable, qui doit boire le sang du martyr. Un arbre placé derrière le groupe et se détachant sur le ciel, produit le meilleur effet. L'ensemble de la composition charme la vue par une étonnante harmonie [1].

On trouve dans ces différents tableaux un type que l'auteur semble avoir affectionné durant sa vieillesse, lorsqu'il datait ses peintures avec un or-

[1] Le musée d'Anvers possède un autre tableau, le Christ assis sur sa tombe après sa résurrection, mais je n'ai pu le voir, parcequ'on l'avait enlevé pour y faire des restaurations indispensables.

gueil bien légitime, comme pour dire au public de tous les temps : « Voyez ce que j'étais capable de faire à un âge où la dissolution commence chez la plupart des hommes, où ils n'ont plus l'air que de vains débris d'eux-mêmes ! » C'est une figure pâle, énergique, aux muscles très-marqués, dont le menton a quelquefois une assez grande saillie. Les cheveux sont d'un roux incertain, peu voyant : des moutaches ou une barbe légère accentuent la physionomie. Le peintre aimait tant ces sortes de têtes, que sur une même page il en donne les traits au bourreau et à la victime, comme dans les deux volets qui représentent St. Sébastien assommé à coups de massue et un autre martyr que l'on décapite. Les nus, exécutés selon le goût italien, trahissent une science et habelité remarquables : on trouve çà et là des raccourcis pleins de hardiesse et de bonheur. L'influence de l'école brugeoise se fait aussi sentir : le maître a éloigné du regard tous les affreux détails qui pourraient accompagner les supplices ; il choisit le moment où les préparatifs sont terminés, où l'exécuteur va remplir ses fonctions, mais n'a point encore lésé le patient, Les membres sont intacts : pas de sang, pas de chairs entr'ouvertes, pas de muscles dénudés.

Michel van Coxie avait d'ailleurs un sentiment de l'élégance, qui se fait jour dans la composition, le dessin, la couleur, les figures, l'agencement, les draperies, les moindres accessoires de ses tableaux

et qui devait charmer ses contemporains. Il y avait là pour eux quelque chose d'entièrement neuf : la liberté du pinceau, la science anatomique, la désinvolture des personnages, la manière habile dont ils étaient groupés, tous ces mérites précédemment inconnus ne pouvaient manquer de séduire les spectateurs. La foule ne raisonne point, ne s'enquiert pas de l'origine des choses : elle accepta donc le nouveau style, sans chercher d'où il venait. Le plaisir est sa règle, et elle se trouvait satisfaite. Les arbres, les ciels, les fonds de paysage avaient eux-mêmes toute la facilité moderne.

La galerie de Bruxelles renferme deux tableaux de notre artiste, qui, n'étant pas signés, sont probablement des œuvres de son âge mûr. Ils donnent de lui la plus haute opinion. Le premier a pour sujet le couronnement d'épines. Au milieu du panneau, le Christ assis dans une noble attitude, drapé avec une élégance peu commune, endure les outrages de ses ennemis. Un persécuteur lui fait une de ces grimaces haineuses, où l'on voit paraître une fureur impatiente, à laquelle nul moyen ne semble assez énergique : un autre lui enfonce sur la tête l'odieuse couronne, avec une joie infernale ou, ce qui est encore pis, avec la joie du lâche qui tourmente un homme sans défense. Un troisième lève brutalement la main pour frapper le calme visage du Rédempteur : il croit pouvoir l'humilier ! Le quatrième lui présente d'un air railleur la palme

dérisoire, le sceptre de roseau qui s'est changé en sceptre véritable et mène le monde depuis bientôt deux mille ans. Ils sont groupés autour de leur victime d'une façon ingénieuse. Les traits du Sauveur expriment un poignant chagrin. Au-dessus de lui s'ouvre une arcade, par où la vue plonge dans le ciel : la vestale des nuits, la lune y promène sa lampe sacrée derrière un voile de nuages, et ses rayons donnent à la scène un caractère de douce tristesse, de mélancolique poésie.

La couleur de ces tableaux a une vivacité, une beauté admirables ; les nus y trahissent la science et la force d'un maître. Le visage du Christ laisse seul à redire : le Messie est trop accablé par la douleur. Au milieu de son affliction, il devrait conserver sinon la fierté d'un dieu, au moins celle d'un grand homme ; on n'a pu lui faire perdre le sentiment de lui-même. Il fallait qu'une majestueuse pitié, une sorte de compatissant dédain flottât sur sa bouche, que son expression mît, pour ainsi dire, un abîme entre lui et ses bourreaux. N'est-il point l'emblême du génie persécuté par les hommes, qu'il veut instruire et sauver ?

Le second ouvrage du musée de Bruxelles représente la Cène : aucune imitation de Léonard de Vinci n'en diminue l'intérêt. L'action se passe dans une grande salle, d'un style italien et d'une opulente architecture. La table est placée de biais, disposition qui laisse voir tous les personnages, sans

qu'un des côtés reste vide. Sur la droite s'élève un buffet à plusieurs étages, garni de vases précieux. L'ordonnance du tableau atteste le meilleur goût, et l'harmonie générale de la composition charme tout d'abord la vue. Le Christ a une digne et sérieuse tête, mais la forme singulière du nez en détruit un peu l'effet. Ce que l'ouvrage présente de plus beau, ce sont quatre figures d'apôtres, trois dessinées dans le coin de droite et une autre située un peu vers la gauche; le convive dont elle domine le buste se lève pour mieux entendre le Christ. La distinction et la vérité, la noblesse et la force, la vie et le caractère y sont unis avec un rare bonheur et je doute qu'on les ait éclipsées. Le type du jeune esclave, peint sur le premier plan et qui transvase du vin, est encore habilement choisi. Ces deux tableaux sont d'ailleurs dans un état de parfaite conservation : les nuances n'ont rien perdu de leur vivacité.

Les ailes du triptyque, dont la Cène forme le panneau central, ont une bien moindre importance. Le volet de gauche représente le Christ lavant les pieds de ses disciples; la tête de l'apôtre auquel son humilité rend ce service est une bonne étude, mais le reste de l'image n'a pas grande valeur. L'aile droite, qui figure le Christ au jardin des oliviers, séduit par une sorte d'effet romanesque. Le Fils de l'homme s'agenouille sur une petite éminence que couronnent de grands arbres : la lune

penchée au bord des cieux l'éclaire de ses tristes rayons; devant lui apparait dans la brume et dans une atmosphère lumineuse l'ange qui lui apporte le calice. Au premier plan, les apôtres dorment d'un lourd sommeil. Dans le lointain, les soldats arrivent pour le saisir; leurs torches fumeuses, qui brillent à travers la nuit, forment avec la douce et blanche clarté de la lune un de ces contrastes, cherchés un siècle après par les grands peintres de la Hollande.

On observe encore de magnifiques têtes dans la *Mort de la Vierge,* que renferme l'église de Notre Dame des Victoires, sur la place du petit Sablon, à Bruxelles. Un palais italien est aussi le théâtre de l'événement. Couchée sur un lit très bas, l'agonisante joint les mains et tourne ses regards vers le ciel; mais sa figure exprime la terreur bien plus que l'espérance, une terreur secrète, déguisée, quoique indubitable. La tête de St. Jean a une vivacité, une originalité extraordinaires; l'apôtre placé près de lui, dans une attitude qui respire la douleur et l'accablement, frappe de même le spectateur. D'autres individus, notamment les deux hommes les plus raprochés du cadre, sur la gauche, ne méritent pas moins d'éloges. Les acteurs de cette funèbre scène sont disposés de telle manière, qu'ils forment un triangle presque régulier. Coxie voulait-il suivre la fausse idée de Michel-Ange, cette idée vraiment puérile, selon laquelle tous les groupes, sans excep-

tion, devraient avoir la figure d'une flamme? Si l'on observait les maximes des grands artistes, l'on commettrait parfois de belles extravagances! Un bon nombre d'entr'eux, ne comprenant pas leur talent, se façonnent les théories les plus comiques.

Les deux volets de ce tableau, où se trouvent exposées l'Assomption et la descente du St. Esprit, sont très inférieures à la scène principale. La fabrique laisse d'ailleurs dépérir ces trois compartiments : celui du milieu est lézardé, les vantaux ont perdu des plaques entières de couleur; si cette négligence continue, il faudra peu de temps pour les anéantir. C'est là sans doute un effet de l'oubli plutôt que de la mauvaise volonté [1].

La cathédrale de Ste. Gudule contient une Cène, dont la disposition rappelle le morceau analogue du Musée. La table y est aussi vue de biais. Le Christ, dans une noble attitude, lève la main droite pour bénir et appuie sa main gauche sur l'épaule de St. Jean, qui est penché contre sa poitrine. La tête a une expression grave et réfléchie, parfaitement

[1] Mes observations précédentes ont déjà eu de bons résultats. La ville de Bruges s'est décidée à faire un catalogue des objets d'art qui ornent ses monuments : l'Académie de Bruxelles a imité cet exemple et va entreprendre une statistique du même genre pour tout le Royaume. Lorsque j'ai commencé mon ouvrage, non seulement la Belgique se souciait peu de ses grands peintres et de leur histoire, non seulement elle laissait enlever leurs tableaux par l'étranger, mais il n'y avait pas de section des beaux-arts dans l'institut de Marie-Thérèse.

d'accord avec la nature du personnage. Deux autres convives fixent l'attention; l'un est l'apôtre placé à gauche du Rédempteur : son type original, sa longue barbe rousse et l'émotion qu'il éprouve attachent sur lui les regards; l'autre est Judas, qui, après avoir abandonné la table, s'éloigne d'un air morose : l'artiste a montré beaucoup d'intelligence dans le choix de son ignoble physionomie. On aperçoit au fond de la salle deux spectateurs, qui doivent être des portraits; ils nous offrent sans doute les images de Michel Coxie et de son fils. Les vantaux représentent David, auquel le grand prêtre donne les pains de proposition, et un autre épisode que je n'ai pu comprendre. La couleur est très harmonieuse; elle tient le milieu entre la manière des Van Eyck et celle de Rubens, entre le fini du xve siècle et la fougue du xvie. Elle indiquerait à elle seule la date de l'ouvrage. On remarque dans celui-ci un autre caractère assez général à cette époque : les chairs se détachent des costumes avec une dureté qui en affaiblit le relief. On ne soigne malheureusement pas plus ce tableau que la Mort de la Vierge n'est soignée par les ecclésiastiques de Notre-Dame des Victoires : les ais se divisent, la couleur s'éraille : quelques années le détruiront.

La cathédrale de Bruxelles renferme un second triptyque, dont l'authenticité ferait naître des doutes, si l'on ne conservait dans le trésor de l'église le reçu du peintre, qui en constate l'origine. Le

portement de croix, la mort du Fils de l'homme et sa descente de l'instrument fatal y sont représentés. Ce fut un des derniers ouvrages que l'artiste exécuta. Le dessin, les draperies, la couleur en sont si étranges que l'on croirait voir un tableau du peintre bizarre nommé Henri de Clerck, peintre sans goût, mais dont on ne peut oublier les productions.

Sauf Michel Coxie, Malines n'a pas vu naître un seul coloriste fameux. Elle n'a mis au monde qu'un fils unique et a été depuis lors toujours en déclinant, pareille à ces femmes douces et frêles que tue une première couche. C'est une des villes les plus mortes, les plus muettes des Pays-Bas. Un petit nombre d'habitants, de rares étrangers circulent dans ses belles rues, où l'on admire la propreté, la coquetterie de sa jeunesse. La plupart des maisons, qui les bordent, datent de la même époque : ce sont encore les magasins, les boutiques du XVI[e] siècle, ces boutiques jadis si remplies, maintenant si vides. Point de promeneurs sur les boulevards déserts, point d'élégants sur les places tranquilles, point de barques joyeuses sur les bras multipliés de la rivière. Les cloches elles-mêmes semblent dormir pendant qu'elles sonnent l'heure, et le chant du carillon pénètre au fond des nombreux jardins comme la voix d'une trépassée, qui fredonne dans son tombeau, pour attendre avec plus de patience l'aube du jour éternel.

TABLEAUX DE MICHEL VAN COXIE.

1. Histoire de Psyché, en trente deux feuilles. Les gravures sont de Marc Antoine et d'Augustin de Venise. Vasari, en racontant la vie du premier artiste, s'exprime de la sorte : *Disegnate da un Michele pittore — trentadue storie di Psiche e d'Amore, che sono tenute bellissime.* Mais comme elles ne portent pas le nom de famille du peintre Malinois, on ne peut dire avec certitude que les dessins étaient de lui.

2. Dieu le père, copié par Michel Coxie d'après le fameux tableau de Jean van Eyck, représentant le triomphe de l'Agneau mystique. Au musée de Berlin.

3. La Sainte Vierge, copiée par Michel Coxie d'après le tableau de Jean van Eyck, représentant le triomphe de l'Agneau Mystique. Dans la Pinacothèque.

4. Adam et Ève se réconciliant : le style rapelle celui de Jules Romain. *Cock excud.* — Une ancienne copie de même grandeur, signée *H. Cock excud.*

5. Caïn et Abel, gravure par Jean Sadeler, en 1575. *Michel de Coxij inv. J. Sadeler fecit. J. C. Vischer excud.* Munera grata Deus justi respexit Abelis, Ruricolæque nihil vota precesque putat (BG. Theol. fol. pag. 59). — Même sujet, exécuté par les mêmes artistes, avec une inscription différente : *Invidia fratrem Cainus morte necat* etc.

6. Adam et Ève trouvant le corps d'Abel assassiné. *Michael de Coxij inventor. J. Sadeler fecit.* Hen scelus ante aras etc. (BG. Theol. fol. pag. 59).

7. Le Serpent d'airain, estampe où le graveur n'a pas mis son nom, mais où on lit ces mots : *Michel flamingo inventur* (sic). Vasari en parle de cette façon dans la vie de Marc Antoine : *Le quali carte sono la storia delle serpi di Moisè.* (Voyez Zani et Brulliot).

8. David coupant la tête de Goliath. Dans la vieille église de l'Escurial.

9. Le grand prêtre donnant à David les pains de proposition, aile gauche. Dans l'église de Ste. Gudule, à Bruxelles.

9 *bis*. Le jugement de Salomon, tableau peint en 1552 par Michel Coxie, pour la salle où se réunissaient les magistrats, dans l'hôtel-de-ville de Bruxelles : sur les battants se trouvaient les images des administrateurs communaux de l'année. *Histoire de Bruxelles*, par Alexandre Henne et Alphonse Wauters, tom. 3, pag. 46.

10. St. Joachim et Ste. Anne. A l'Escurial.

11. La naissance du Rédempteur. Jadis sur l'autel de la Ste. Croix dans l'église St. Jacques, à Gand. (Descamps, *Voyage pittoresque* etc page 245.)

12. Marie, Joseph, le petit Jésus et des alliés de leur famille avec des enfants, quatorze personnes en tout. *Michel Cocxy inven. B. Dolendo fecit* (BG. Theol. fol. pag. 59).

13. Sainte famille, quatre personnages (H. W. T. III. pag. 222, n° 1043).

14. Marie et l'enfant Jésus. A Vienne.

15. La Circoncision. Dans la cathédrale de St. Rombaud, à Malines.

16. La résurrection de Lazare. Autrefois dans l'église de Ste. Gudule, à Bruxelles (Descamps, *Voyage pittoresque* etc. pag. 64).

17. La Cène, panneau central. Dans l'église de Ste. Gudule, à Bruxelles.

18. La Cène, panneau central. Au Musée de Bruxelles.

19. Jésus lavant les pieds de ses apôtres, volet gauche. Au Musée de Bruxelles.

20. Le Christ sur la montagne des Oliviers, volet droit. Au Musée de Bruxelles.

21. Le Christ couronné d'épines. Au Musée de Bruxelles.

22. Le Christ insulté par les Juifs. Autrefois dans l'église de St. Géry, à Bruxelles. (Descamps, *Voyage pittoresque* etc. pag. 55).

23. Jésus portant sa croix, volet gauche. Dans l'église de Ste. Gudule, à Bruxelles.

24. Jésus sur la croix entre les deux larrons, panneau central. Dans l'église de Ste. Gudule, à Bruxelles.

25. Même sujet exécuté sur un panneau central. Peinture qui ornait jadis l'autel de la Sainte Croix

dans l'église de St. Jacques, à Gand. (Descamps, *Voyage pittoresque* etc. pag. 245).

26. Même sujet exécuté sur un panneau central; peinture qui ornait jadis le maître autel de l'église, dans le monastère de Ste. Gertrude, à Louvain. (Descamps, *Voyage pittoresque,* etc. pag. 113).

27. Même sujet; au pied de la croix se tiennent St. Jean et les saintes femmes. *Mich. Coccienus inv. P. Furnius fec.*

28. Même sujet; tableau qui se trouvait d'abord dans l'église d'Halsenberg, près Bruxelles, et qui fut de là transporté en Espagne. *Karel Van Mander.*

29. La descente de croix, aile droite. Dans l'église de Ste. Gudule, à Bruxelles.

30. La descente de croix. A l'Escurial.

31. La résurrection du Christ, avec des personnages de grandeur naturelle. Dans le monastère des Carmélites déchaussées, à Medina del Campo, en Espagne.

32. La résurrection, volet de triptyque. Jadis sur l'autel de la Sainte croix dans l'église St. Jacques, à Gand. (Descamps, *Voyagepittoresque,* etc pag. 245).

33. La résurrection. Tableau exécuté dans l'église St. Pierre, à Rome. *Karel Van Mander.*

34. Le Christ après sa résurrection, triomphant de la mort et du péché. Au Musée d'Anvers : il ornait jadis la cathédrale.

35. Le Christ sur un nuage, entouré des emblêmes qui figurent les quatre évangélistes. Estampe

gravée, on 1574, par Jean Ditmer. C'est probablement celle que l'on nomme *la Vision d'Ezéchiel.*

36. La mort de la Vierge, panneau central. Dans l'église Notre Dame des Victoires, sur le petit sablon, à Bruxelles.

37. Même sujet. Ce tableau se trouvait jadis dans l'église de Ste. Gudule, à Bruxelles : on l'a transporté en Espagne, où on le voit à l'Escurial.

38. L'Assomption, volet droit. Dans l'église Notre Dame des Victoires, sur le petit Sablon, à Bruxelles.

39. La descente du Saint-Esprit, volet gauche. Dans l'église Notre Dame des Victoires, sur le petit Sablon, à Bruxelles.

40. Le Christ et Marie qui intercèdent auprès de Dieu le père. A l'Escurial.

41. L'Adoration de l'Agneau mystique, panneau central, d'après Jean Van Eyck. Au Musée de Berlin.

42 et 43. Deux chœurs d'anges; volets de l'Agneau mystique, copiés d'après le fameux retable de Jean Van Eyck. Dans le palais du Roi de Hollande.

44. Les Ermites, volet de l'Agneau mystique, copié d'après le fameux retable de Jean Van Eyck. Dans le palais du Roi de Hollande.

45. Les Pélerins, volet de l'Agneau mystique, copié d'après le fameux retable de Jean Van Eyck. Dans le palais du Roi de Hollande.

46. Les soldats du Christ, volet de l'Agneau

mystique, copié d'après le fameux retable de Jean Van Eyck. Dans le palais du Roi de Hollande.

47. Les Juges équitables, volet de l'Agneau mystique, copié d'après le fameux retable de Jean Van Eyck. Dans le palais du Roi de Hollande.

48. Les quatre évangélistes assis dans un palais, autour d'une table. *Luce Bertelli formis.*

49. St. Sébastien percé de flèches, panneau central. Dans l'église de St. Rombaud, à Malines.

50. Un bourreau montrant à Dioclétien les flèches qui ont inutilement percé St. Sébastien, volet droit. Dans la cathédrale de St. Rombaud, à Malines.

51. St. Sébastien assommé à coups de massue, volet gauche. Dans la cathédrale de St. Rombaud, à Malines.

52. St. Sébastien percé de flèches. Au musée d'Anvers.

53. Un martyr étendu sur la roue, panneau central. Dans l'église St. Rombaud, à Malines.

54. Le même saint, devant le préteur, qui lui ordonne d'encenser les faux dieux, volet gauche. Dans la cathédrale de St. Rombaud, à Malines.

55. Un martyr auquel un bourreau va trancher la tête, volet droit. Dans la cathédrale de St. Rombaud, à Malines.

56. Ste. Barbe, tableau lithographié par Strixner. Dans la Pinacothèque.

57. Ste. Cécile, tableau que possédait jadis Ru-

bens et qui se trouve dans l'ancienne église de l'Escurial.

58. St. François Xavier prêchant les païens. Autrefois dans l'église des Jésuites, à Bruges.

59. St. Jean Baptiste, volet de l'Agneau mystique, copié d'après le fameux retable de Gand. A la Pinacothèque.

60. Un martyr auquel un bourreau va couper la tête, volet. Au musée d'Anvers.

61. Un martyr attaché sur une croix, volet. Au musée d'Anvers.

62. St. Jean dans l'ile de Pathmos, contemplant la vision de l'Apocalypse, aile gauche. Sur le maître-autel de l'église St. Veit, à Prague. Van Orley a exécuté le panneau central.

63. Mort de St. Vitus, aile droite. Sur le maître-autel de l'église St. Veit, à Prague. Van Orley a exécuté le panneau central. C'est probablement là le triptyque dont parle Karel Van Mander et que l'archiduc Matthias transporta hors de Belgique.

64. Ste. Catherine. Dans la Pinacothèque.

65. De Michel Van Coxie ou de son école : le martyre de St Sébastien. Autrefois dans l'église de St. Géry, à Bruxelles.

66. Plusieurs fresques, peintes à Rome, d'après le témoignage de Vasari.

67. Portrait d'un chef militaire, appelé Berchem, et de sa femme. A Copenhague (catalogue du musée n° 165.)

CHAPITRE IX.

Lambert Lombard.

Lambert Lombard, né de parents pauvres, étudie les ouvrages des anciens dans des traductions. — Il cultive la peinture et l'architecture — Le cardinal Pole l'emmène en Italie. — Son retour à Liége. — Détails sur sa vie et ses doctrines. — Il meurt dans la misère. — Tableaux qui restent de lui.

Rien qu'à examiner le portrait de Lambert Lombard, on sent qu'il n'est point de la race flamande. On y observe quelque chose de plus mâle, de plus austère, de plus triste et de plus réfléchi. C'est le visage d'un penseur et d'un stoïcien. Au lieu de la soumission à la nature qui distingue les peuples du

nord, cette tête annonce une lutte contr'elle, lutte dirigée par des principes intimes, par ce penchant idéal qui caractérise à son tour les nations du midi. Un souffle venu de la Grèce et du ciel italien a passé, comme une haleine inspiratrice, sur ce front large, aux tempes sillonnées de veines, sur cette barbe et sur cette chevelure antiques, sur ces yeux graves et profondément cernés. Lambert Lombard, wallon d'origine, peut être nommé le Corneille de la peinture belge.

Il vint au monde en 1506, dans la ville de Liége [1]. Son père, Grégoire Lombard, était un simple ouvrier : son labeur lui fournissait le pain de chaque jour, mais ne lui rapportait pas assez pour qu'il pût faire des économies. Lambert ne reçut donc qu'une instruction peu étendue et n'apprit point les langues anciennes. Quand il fut arrivé à l'adolescence, on le mit chez un peintre, non dans l'espoir qu'il se rendrait célèbre, mais qu'il pourrait bientôt gagner sa vie. On ne sait à quelle époque précise il devint le disciple d'Arnold Beer et de Jean Gossart : ce furent eux cependant qui le formèrent et lui ouvrirent les portes du palais magique, où réside la beauté. Dès que son talent eut grandi, que les florins visitèrent son humble retraite, il se

[1] Ni Lampsonius, ni Karel Van Mander ne donnent cette date; mais elle ressort de l'inscription qui entoure le portrait de Lombard, dans l'opuscule du premier auteur. La voici : *Lambertus Lombardus pictor eburonensis, anno aet. XLV, MDLI.*

maria, étant fort jeune encore[1]. Cette nouvelle condition, loin d'affaiblir son amour du travail, parut l'augmenter. On pense en général que le célibat favorise l'esprit, que les soins du ménage, les caresses d'une femme et le tintamarre des enfants dissipent l'inspiration. Mille faits prouvent le contraire, dans les temps anciens et dans les temps modernes. Sans sortir du sujet qui nous occupe, nous rappelerons seulement au lecteur que Jean Van Eyck, Quinten Matsys et Rubens, les trois artistes flamands les plus originaux, ne craignirent pas les chaînes matrimoniales et ne perdirent point leur verve près du foyer domestique. Le calme des passions réelles seconde l'intelligence; le talent doit surtout brûler de cette passion idéale qui rêve l'infini et se prosterne aux pieds de brillantes chimères.

Les tendresses conjugales furent donc loin d'énerver Lambert Lombard. Un nouvel amour s'empara de lui, l'amour de la science et de l'étude; il avait été peintre jusqu'alors, il devint un penseur distingué. Le germe de cette affection dormait en lui et

[1] J'extrais ces détails et presque tous ceux qui vont suivre d'un opuscule de Lampsonius intitulé : *Lamberti Lombardi apud Eburones pictoris celeberrimi vita.* Cette brochure imprimée à Bruges en 1565, par Hubert Goltzius, disciple du peintre liégeois, est d'une extrême rareté. Van Mander nous apprend que, malgré tout ses efforts, il n'a jamais pu s'en procurer un exemplaire ; soixante douze ans après, Sandrart ne réussit pas mieux (1603-1675). Je suis donc le premier auteur qui en tire parti.

n'avait besoin pour s'éveiller que d'une circonstance propice. Lambert Lombard travaillant à Middelbourg, en Zélande, y fit la connaissance d'un certain Michel Zeghers, secrétaire de la ville et grand amateur de tableaux. Comme celui-ci se trouvait un jour dans son atelier, il montra au dessinateur un solécisme que l'on avait commis, en gravant une légende sous un portrait de Didon. Cette remarque amena l'entretien sur les artistes de la Grèce et de Rome. Zeghers parla de leurs théories, que nous a conservées Pline le naturaliste, et les porta aux nues. Il lui cita, entr'autres choses, un précepte fameux concernant la manière dont on doit finir les extrémités du corps humain. Ces discours enflammèrent Lombard du désir de connaître l'antiquité, en sorte qu'il se mit sans attendre à étudier les éléments du latin et du grec. Mais il s'aperçut bientôt qu'il avait entrepris une tâche longue et difficile. La grammaire et le lexique le détournaient d'ailleurs de sa profession, et comme il n'était pas dans l'aisance, comme la ville elle-même offrait peu de ressources, il lui fallut abandonner son dessein. Il prit le parti de satisfaire sa curiosité à l'aide de traductions françaises et italiennes, car les livres de ce genre n'étant pas encore nombreux, on devait suppléer à ceux qui manquaient dans une langue par ceux que possédait un autre idiome. Malheureusement Lombard ne comprenait l'italien que là où il ressemblait aux

expressions françaises. Mais son courage triompha des obstacles, et de nouvelles translations voyant sans cesse le jour, il acquit peu à peu une profonde connaissance de l'antiquité. L'histoire et la poésie païennes ne lui devinrent pas seules familières, il analysa encore les ouvrages philsophiques, surtout ceux qui traitent de la morale Aussi, dans les conversations érudites, ses interlocuteurs admiraient-ils d'autant plus son savoir qu'il avait dû l'obtenir par des chemins détournés [1].

Cette contemplation perpétuelle des anciens créa en lui une sorte d'affirmité avec eux. Son maître, Jean Gossart, avait d'ailleurs dû souvent l'entretenir de ses pérégrinations en Italie. Sa seconde manière avait pour base l'imitation de l'école ultramontaine : Lambert saisit de préférence l'élément qui flattait son goût. L'architecture ne l'occupait pas moins que la peinture, mais là encore il cherchait avec timidité dans la poussière la trace des Grecs et des Romains. Aussi, lorsqu'il fut de retour à Liége où soit dit en passant, l'exemple des Van Eyck et de Hemling n'avait pas perfectionné les arts du dessin, où les coloristes étaient de grossiers barbouilleurs et ne jouissaient pas d'une considération plus grande

[1] Le séjour de Lambert Lombard dans la ville de Middelbourg me fait penser qu'il y était alle exprès pour recevoir les leçons de Mabuse. Lampsonius se sert, il est vrai, des termes suivantes : *ubi tùm forte degebat.* Mais les détails qu'il donne semblent contredire ce membre de phrase.

que les manœuvres [1], lorsqu'il eut donc regagné sa ville natale, ses productions éveillèrent l'étonnement parmi les hommes de sa classe et parmi les magistrats : les connaisseurs refusaient de croire qu'il n'eût point vu l'Italie, et Jean Schoreel était de ce nombre. Deux amis intimes de Réginald Pole, cardinal anglais, l'un natif de Brescia et l'autre de Venise, portèrent le même jugement à la première vue : ils dirent ensuite que personne n'avait aussi bien peint sans être né dans la Péninsule. Un panneau les émerveilla surtout : l'artiste y avait représenté, pour le cardinal, le dialogue de Cébès, où Hercule se trouve placé entre le vice et la vertu. Mais cette grisaille ne fut faite qu'à Rome et Lambert Lombard est encore à Liége.

Une circonstance lui permit d'en sortir, d'aller voir les brillantes productions des maîtres italiens. L'évêque de Liége, Érard de la Marck, lui proposa, en 1538, de suivre au-delà des monts Réginald Pole et d'y vivre entretenu par lui. Comme un artiste philosophe, il ne balança point à quitter sa femme, se jugeant heureux de pouvoir accepter. Raphaël, Mantegna, Michel-Ange, Titien, Baccio Bandinelli exaltèrent

[1] « . . . . prœter morem etiam reliquorum ejusdem loci atque artificii hominum, qui omnis elegantioris doctrinæ passim usque eo erant expertes, ut propterea omnium pulcherrima pingendi ars neglecta adhuc jaceat ; nec ut eruditissimis illis veterum temporibus, in liberalium, sed sordidarum artium numero habetur. » *Vie de Lambert Lombard*, par Lampsonius, p. 6.

son imagination et lui apparurent comme son idéal personnifié. Les reproches que Lampsonius adresse aux peintres flamands du xve siècle, pour mieux louer les peintres italiens, sont assurément curieux et montrent comment on jugeait alors ces fondateurs de la gloire nationale. Il ne voit en eux qu'une misère perpétuelle et une affectation indigente, qui, au lieu de charmer le spectateur, lui inspirent seulement de l'ennui et du dégout : leurs tableaux compassés, produits d'une âme sèche et inféconde, œuvres dénuées de naturel, semblent vouloir communiquer au public la fatigue et la tristesse des auteurs, lesquels, n'étant jamais satisfaits de leurs peintures, ne cessaient de les lécher et portaient le soin jusqu'à la superstition [1]. Voilà de quelle manière dédaigneuse le xvie siècle traitait le xve, sans se douter que celui-ci devait briller dans l'histoire d'une splendeur bien plus vive; la réaction était poussée tellement loin qu'on n'épargnait pas les mots injurieux et qu'on déniait tout mérite, ou peu s'en faut, à la douce et noble cohorte des peintres brugeois. Ainsi chancelle la gloire sur le flot mouvant de l'opinion publique : l'homme de génie lui-même est contesté, non-seulement par les individus qui l'entourent, mais par les générations futures. Homère, le Dante et Shakespeare ont essuyé bien des tempêtes, leur nef sem-

[1] *Lamberti Lombardi vita*, page 12.

blait par moments perdue entre deux lames; tout-à-coup une vague plus forte les soulevait dans les airs, l'humanité battait des mains sur la grève et la brise agitait leur pavillon triomphant : luttes, périls, changements de fortune, voilà les conditions de toute destinée ici-bas; quelque triste que soit cette maxime, nous devons en accepter les conséquences.

Érard de la Marck voulait employer le talent du peintre liégeois à orner un grand nombre d'édifices, qu'il avait ou construits ou restaurés. Cette tâche paraissait lui convenir spécialement, vu la rapidité de son pinceau : il faisait plus d'ouvrage et terminait mieux un travail en peu de temps que d'autres artistes pendant une longue série de jours. Il usa de cette facilité pour copier avec promptitude les créations italiennes : elle eut cette conséquence heureuse que son adresse se développa dans la même mesure, à tel point que les artistes du lieu, et entr'autres François Salviati, admiraient la perfection et la célérité de son travail. Or, les descendants des Romains ne prodiguent par leur estime aux étrangers.

La favorable chance qui l'avait conduit au-delà des monts ne se soutint pas : l'accident le plus grave dont il pût être menacé, arriva justement pour son malheur avec un à-propos fatal. Lombard travaillait depuis quelques mois seulement dans la Péninsule, quand la mort frappa Érard de la Marck. Le tom-

beau engloutit du même coup ses espérances et son protecteur. Il se trouva sans ressources, loin de son pays, au milieu d'une population où il avait peu de connaissances. La fierté de son caractère ne lui permettait pas de chercher à gagner sa vie, en exécutant des travaux subalternes, ou en peignant pour un artiste secondaire, mais bien achalandé. Ses amis pensaient que le nouveau prince-évêque ne lui serait pas moins favorable que son prédécesseur, et lui conseillaient dans leurs lettres de revenir le plus tôt possible. « D'ailleurs, nous dit naïvement son biographe, il commençait à juger bon de prendre soin de sa femme, qui était de son âge et qu'il avait laissée bien portante sous le toit domestique [1].

Une fois dans sa ville natale, rien ne lui eût été plus facile que d'obtenir de grandes richesses, par son double talent de peintre et d'architecte. Malgré la brièveté de son séjour en Italie, plusieurs qualités de Mantegna, de Baccio Bandinelli et de Michel-Ange avaient passé dans son style : la grâce de Raphaël ne lui avait pas échappé entièrement et un reflet du Titien illuminait sa couleur. Pour l'art de bâtir, le genre étrusque et l'ordre dorique étaient ceux qu'il préférait. Lampsonius trouve une certaine harmonie entre leurs formes sévères et ses mœurs stoïques, entre la solidité de leurs masses et sa grande

[1] « Prœterquam quòd uxoris quoque rationem sibi jam habendam esse judicabat, quam integra etiam num, et suæ par ætate domi reliquisset. » *Vie de Lambert Lombard,* par Lampsonius, pag. 25.

taille, sa forte complexion. Le goût italien étant alors une fureur, tout le monde voulait employer l'artiste classique : on lui offrait des prix dignes d'attention. Mais, par malheur, c'était un homme à principes que le gain ne tentait nullement, qui prenait sa fantaisie pour règle. Mettant sa principale joie dans l'étude des belles lettres et des questions philosophiques, la lecture absorbait une grande partie de ses journées ; il aimait mieux cultiver son esprit que de se livrer à l'exercice plus matériel de la peinture, et il lui semblait que vivre autrement, ce n'aurait pas été vivre. D'après son opinion, il fallait bien faire plutôt que faire beaucoup, ne pas changer l'art en un métier servile et toujours se souvenir que son but n'est pas de contenter un besoin, mais de charmer les yeux, d'offrir à l'âme une jouissance honnête. Un passage de Vitruve exerça l'influence la plus décisive sur sa conduite. L'auteur y dit qu'un architecte doit avoir dans l'esprit une grande noblesse et être exempt d'avarice, qu'il ne doit pas demander des ravaux, mais attendre qu'on le prie de s'en charger. Lambert Lombard estimait conséquemment indigne de lui l'activité perpétuelle qu'exigent l'ambition et la soif des richesses ; il aurait cru aliéner son indépendance. agir comme un mercenaire. Il était donc impossible que la pauvreté ne fut point son partage.

Les trois évêques qui régnèrent successivement après Erard de la Marck lui témoignèrent la plus

grande faveur; les parents de ces princes ne le traitèrent pas moins bien; tous les hommes riches et puissants du diocèse avaient pour lui une affectueuse estime, les individus les plus remarquables par leur esprit et leur science lui montraient les mêmes dispositions. Ce n'était pas son talent seul qui lui méritait ce bon accueil : il avait une brillante manière de converser, où l'érudition et la plaisanterie jouaient successivement leur rôle. Ses épigrammes étaient parfois très mordantes, lorsqu'il s'adressait aux courtisans de l'évêque et les remettait à leur place. Fiers de leur noblesse ou de leur opulence, ils croyaient pouvoir s'égayer aux dépens d'un homme sans armoiries et sans fortune. Mais leur joie superbe n'était pas de longue durée : l'artiste leur lançait de fins sarcasmes, dont le poison restait dans la blessure, à la grande joie de l'évêque et des autres assistants, car, en fait de raillerie, un auditoire est toujours sans pitié. Il fallait bien alors qu'ils traitassent comme un égal celui qui se montrait supérieur à eux par les seules qualités véritables, par les dons de la nature. Malheureusement les princes de Liége se contentaient de l'applaudir et ne lui octroyaient que des éloges : leur main restait fermée; leur bourse ne s'ouvrait pas; ils pouvaient sans s'appauvrir, sans faire de sacrifices, le tirer de l'indigence; ils aimaient mieux, comme d'habitude, prodiguer leurs récompenses à des sots parfaitement inutiles, montrer une absence totale de coup-

d'œil : c'est là une espèce de folie particulière aux puissants du monde. Les hommes d'élite ont seuls le tact d'employer les gens habiles et d'en tirer tous les services qu'ils sont capables de rendre : il n'y a que les grands capitaines qui savent se choisir de bons lieutenants.

Lambert Lombard, ayant perdu sa première femme, en épousa une seconde, qu'une troisième vint ensuite remplacer : toutes lui donnèrent des enfants, ce qui n'augmenta pas son bien-être. Il ne tomba pas néanmoins dans la misère, dans cette misère absolue qui dégrade le corps et exténue l'esprit ; pour diminuer ses dépenses, il vivait hors de Liége, sur ces côteaux poétiques dont la Meuse berce l'image [1]. Sa famille y jouissait d'une décente médiocrité, où ni l'intelligence ni les organes n'étaient victimes. On s'étonnerait cependant de son obstination à ne point se procurer par lui-même une aisance plus grande, si l'histoire n'était pleine de faits analogues : les hommes réfléchis, qui suivent des principes, ont habituellement cette raideur maladroite ; n'obéissant qu'à une impulsion morale, les circonstances extérieures les touchent peu ; ils laissent fuir sans sourciller les occasions les plus belles, quand elles ne coïncident point avec leur disposition intime. Puis, comme le malheur ne les épargne pas, ils se trouvent sans défense contre ses coups : n'ayant

[1] Karel Van Mander.

point profité de la belle saison pour se construire une demeure, ils supportent la tempête dans toute sa rage.

La pauvreté de Lambert Lombard ne l'empêchait pas de satisfaire des goûts qui accompagnent le plus souvent la fortune : lorsqu'il se trouvait en fonds, il achetait des statues antiques, des pierres gravées, les productions modernes où il retrouvait dans une certaine mesure les qualités du génie grec et romain; sa principale dépense toutefois portait sur les médailles. Il en lisait si bien les inscriptions, il en expliquait si habilement les empreintes, qu'il ne le cédait à personne, pas même aux plus rompus dans ce genre d'exercice, aux hommes qui connaissaient le mieux les langues mortes et l'histoire des nations païennes. Ce fut lui qui eût la gloire d'introduire dans les Pays-Bas l'étude de la *numismatique*, substantif dérivé du grec dont Lampsonius réclame l'invention [1]. Il forma un élève d'un habileté peu commune, cet Hubert Goltzius de Bruges, qui a imprimé sa biographie et qui publia d'excellents ouvrages sur la science des monnaies; il lui apprit en même temps cette science et l'art du dessin, comme le bibliopole le dit dans ses livres

Il enseigna la peinture à trois autres disciples, Frans Floris et Guillaume Key, originaires d'Anvers,

[1] « Sic enim hoc studiorum genus novo, sed tamen ut arbitror non nimis inepto vocabulo appellare liceat ». Vie de Lambert Lombard, pag. 31.

et Dominique Lampsonius, né à Bruges. Leur sollicitude pour son bonheur et leur gratitude pour l'instruction qu'il leur communiquait, leur donnèrent plusieurs fois le courage de lui adresser des observations sur l'espèce de nonchalance dont il faisait preuve, en mettant au jour si peu de tableaux : ils lui conseillaient de déployer sa force, d'illustrer son pays par ses créations. Il leur répondait alors qu'il attendait de jour en jour les ordres des princes.

«Les évêques de Liège, disait-il, ont déjà voulu me charger de grandes entreprises, où j'aurais appliqué toutes les ressources de mon esprit. Mais par suite d'une déplorable fatalité, ils ont perdu la vie ou la puissance, avant que leurs affaires ou celles du diocèse leur permissent de songer, dans une situation tranquille, à effectuer leurs desseins. Or, je suis leur client, et l'on ne doit point trouver blâmable que, me tenant prêt à leur obéir, l'amour du gain ne m'ait pas fait louer mes services aux particuliers. Je me serais ainsi rendu coupable d'injure envers les chefs de l'Etat, puisque j'aurais annoncé que, n'ayant plus d'espoir dans leurs dispositions libérales, je me voyais contraint pour vivre de recourir à des travaux subalternes et à des personnes inférieures.»

Ses élèves se laissaient d'autant mieux convaincre par ces arguments, que ses lectures et ses recherches perpétuelles prouvaient sa haine de la fainéantise et de l'indolence; ils n'auraient donc pu, dans tous les cas, lui reprocher que de dissémi-

ner ses forces. Ils le voyaient d'ailleurs, malgré ses études littéraires, tracer une foule de dessins, tantôt se servant d'un crayon rouge ou d'un crayon ordinaire, tantôt d'une plume à écrire, tantôt de couleurs blanches et noires, ce qui formait une grisaille. Beaucoup de peintres célèbres ont affectionné cette méthode expéditive : elle a le précieux avantage de concentrer leur fantaisie sur l'invention et la ligne, sur la beauté des formes, de ne pas la distraire pour l'occuper des enjolivements du coloris. Mais de tous les moyens, c'était la plume qu'il préférait. Il exécuta de la sorte un grand nombre d'esquisses; les unes, destinées à de simples particuliers, étaient comme des essais, des préludes aux magnifiques ouvrages qu'il espérait toujours se voir demander par les princes; un ami de Lampsonius, qui habitait l'Angleterre, en possédait de fort brillantes, où se trouvaient représentés des corps d'hommes et de femmes, nus, occupant diverses postures, debout, pliés, penchés en avant ou en arrière. Les autres croquis témoignaient de ses nobles sentiments. Comme beaucoup d'artistes supérieurs, Mantegna, Raphaël, Albert Dürer, qui unissaient la bonté aux plus grands mérites, Lambert Lombard donnait fréquemment des sujets tout préparés à de pauvres diables, ne sachant ni dessiner, ni composer; ceux-ci se trouvaient heureux de les mettre en couleur et de gagner ainsi leur pitance. Pour atteindre plus facilement ce but, il prit même le parti de faire

graver sur cuivre un assez bon nombre de motifs esquissés par lui et de les mettre en vente : peintres, sculpteurs, architectes, verriers, tous y puisaient et accéléraient leurs travaux. Ce ne fut pas la seule conséqnence de cet acte bienveillant. On exécuta les planches dans l'atélier de Lambert Lombard et sous ses yeux; il se forma donc chez lui une école de gravure, dont les élèves séjournant par la suite en diffrentes villes, mais surtout à Anvers, propagèrent le goût des estampes. Il leur apprenait à manier le crayon et le burin, à transporter sur le métal non-seulement ses ouvrages, mais ceux de tous les grands artistes. Cette classe lui était plus dispendieuse que profitable, et lui montra l'espèce humaine sous un jour peu flatteur. Nulle part l'ingratitude n'est générale comme dans les relations d'intelligence; chacun a soi-même une si bonne opinion, qu'en fait d'esprit, de talent, il ne croit jamais rien devoir à personne, ou, s'il pense avoir quelques obligations, il les atténue avec un art digne des sophistes grecs. Combien d'hommes, je parle même des plus nuls, lisent-ils un ouvrage sans se dire qu'ils auraient fait mieux? Combien d'élèves reconnaissent-ils les services de leurs maîtres, sans prétendre qu'ils se seraient développés tout seuls? Quelle passion est plus subtile, plus intraitable que la vanité? L'expérience montrait chaque jour à Lambert Lombard qu'elle n'a point de bornes. Maint disciple avait hâte de secouer sa tutelle : aussitôt

qu'ils possédaient quelque adresse, ils se jugeaient assez savants pour marcher sans guide, pour tirer profit de leur habileté. Mais la plupart voyaient bientôt qu'ils s'étaient fait illusion, ou, quand ils ne le voyaient pas, les autres ne s'en apercevaient que mieux. Affranchis prématurément d'une sage et puissante direction, ils oubliaient peu-à-peu les principes qu'il leur avait enseignés et tombaient de chute en chute dans une incapacité humiliante. Ce résultat n'effrayait pas les autres, qui se croyaient mieux doués par la nature. Lambert Lombard ne s'irrita jamais de leur présomption : quelques personnes le taxaient d'imprudence, mais il ne changeait point de conduite envers ses disciples : rien ne pouvait paralyser ses généreux sentiments. Il eut l'âme assez grande pour envoyer lui-même en Italie deux élèves, qui donnaient de belles espérances et voulaient le quitter; bien mieux, il supporta pendant assez longtemps les frais de leur entretien, avec quelques amis dont ses recommandations leur avaient gagné l'intérêt.

Voilà ce que Lampsonius nous apprend de Lambert Lombard. Il ne nous transmet aucun détail sur sa vieillesse, ni sur ses derniers moments. Chose d'autant plus étrange et plus regrettable que, suivant un historien liégeois, il aurait été contraint de chercher un asyle dans l'hospice du mont Cornillon, où il aurait terminé ses jours. Cette triste fin semble assez probable, quand on examine la fierté de son

caractère et son noble désintéressement : les luttes de la vie exigent une autre armure. Un fait aussi grave demanderait cependant à être constaté d'une manière plus positive. Lombard expira en 1560, âgé de 54 ans [1].

Si l'on ajoutait foi aux assertions de Van Mander, notre artiste aurait parcouru les Pays-Bas, visité la France et l'Allemagne : ces voyages sont néanmoins plus que douteux, car, selon le biographe, il n'aurait pas traversé ces pays uniquement pour se rendre dans la péninsule; il y aurait fait des études qui nous sont expliquées en termes baroques. « Il sut y découvrir certains antiques, que les Francs ou les Germains avaient exécutés autrefois, lorsque des séditions, des guerres intestines et d'autres malheurs avaient corrompu et presque anéanti les arts. Il copia soigneusement ces antiques, avant d'avoir vu Rome, et tira des ouvrages francs les principes essentiels de l'art; il était même devenu si habile et si expérimenté dans ces choses, qu'il pouvait dire sur le champ où une œuvre avait été faite et à quelle époque. » Je pense que Van Mander ne comprenait pas bien ses paroles; s'agit-il ici de l'architecture et de la sculpture gothiques? Ses expressions auraient alors dû être plus claires. Malgré son

[1] Ce n'est pas Lampsonius qui donne cette date, quoique son livre ait été imprimé cinq ans plus tard : elle se trouve en haut d'un portrait de l'artiste, gravé par Théodore Galle; on y lit en effet : *Floruit et obiit apud Leodienses, anno* 1560.

amour de l'antiquité, Lombard étudia effectivement l'art du moyen-âge, mais sa pauvreté ne lui permit pas les promenades du touriste. Comme d'ailleurs ces voyages auraient eu l'art pour but principal, Lampsonius en aurait certainement parlé, s'ils n'étaient une fiction [1].

Quant au système de Lambert Lombard, on y trouve le rigorisme classique de la France dans toute son étroitesse; Boileau ne fut pas plus gourmé, plus despotique, un siècle après; les tendances des peuples romans se trahissent là, chez un wallon, d'une manière assurément fort curieuse. Parmi les artistes modernes, André Mantegna, Michel-Ange et Baccio Bandinelli étaient ceux qu'il préférait : il voyait en eux une intelligence plus complète, un sentiment plus juste des conditions de l'art, un amour scrupuleux de la perfection intime, qu'ils mettaient au-dessus d'une facilité, d'une élégance apparentes et du prestige des couleurs. Il disait néanmoins qu'ils devaient toutes leurs qualités à l'imitation des Anciens et, par suite, il aimait mieux étudier le beau dans les statues, dans les fragments qui nous sont restés des nations *juvéniles* de la

[1] Un auteur belge n'a-t il pas eu la singulière idée de faire secourir l'artiste liégeois par le souverain pontife Clément VII, mort en 1534, c'est-à dire quatre années avant le voyage de Lambert Lombard en Italie! Lampsonius rapporte en effet qu'il envoya cinquante pièces d'or à un peintre tombé dans l'indigence. Mais ce peintre était Balthasar Peruzzi, de Sienne. *Lamberti Lombardi vita*, pag. 29 et 30.

Grèce et de Rome. Mais il cherchait à en saisir la vie intime plutôt qu'à en imiter la forme matérielle, quoiqu'il lui advint parfois de les copier. S'occupant surtout de l'excellence fondamentale des choses, les productions païennes, souvent moins brillantes, moins raffinées que les œuvres postérieures, lui semblaient annoncer un génie plus solide, plus exquis, moins faillible et moins sujet à donner prise au blâme. Il appelait cette sûreté de jugement l'essence ou la grammaire de l'art, vu la certitude des règles touchant les parties du discours. L'esquisse d'une seule statue antique lui était plus profitable, disait-il, que ne pourrait l'être celle de tous les ouvrages modernes. Il ne dédaignait pas cependant les travaux gothiques, ni ceux du xve siècle; il en faisait même l'éloge et en dessinait quelques uns; nonobstant leur maigreur, leur raideur et leur sécheresse, il y trouvait réalisées certaines lois de la théorie gréco-latine. Mais il estimait que ces qualités avaient pour source une tradition ininterrompue, qui avait fait connaître aux artistes du moyen-âge les principes des anciens; leur infériorité venait même de ce qu'ils y attachaient trop d'importance, qu'ils s'appuyaient uniquement sur les préceptes et n'étudiaient plus la nature, comme les populations païennes. Or, ces maximes, ayant besoin d'être constamment élucidées par l'imitation des objets réels, étaient elles-mêmes peu à peu tombées dans l'oubli, de sorte que les modernes avaient été poussés vers un

excès contraire; devenue leur seule ressource, l'observation les avait égarés dans le chaos du monde, et il avait fallu péniblement tirer de la pratique des règles nouvelles. Mais l'on n'avait encore pu, malgré tous les efforts et malgré le secours des hommes d'élite, remonter au point d'où l'on était descendu à travers des ténèbres croissantes.

Le lecteur reconnaît ici des idées, qui ont depuis lors été souvent émises; quoique la valeur en soit très contestable, elles ont joué un grand rôle et exercé beaucoup d'empire sur les esprits. Les Belges doivent donc les revendiquer. Lampsonius formule, d'après son maître Lombard, d'autres considérations importantes, dont la réussite n'a pas été moindre et par lesquelles il explique le développement de l'art grec[1]. Si on prend la peine de les lire, on verra que pendant trois cents ans, la France a reproduit les apercus du grave Liégeois[2].

Les tableaux du roi de Hollande que l'on attribue à Lambert Lombard sont-ils effectivement de lui?

[1] Pages 17 et suivantes.

[2] Au rebours de tous les peintres flamands, Lombard avait un grand mépris pour le paysage et pour les objets inanimés : « Nam de solo corpore humano meritò in hoc quidem argumento loquor, propterca quòd ut universæ philosophiæ finis est perfecta hominis cognitio, quia in eo tanquam parvo quodam mundo tota rerum universitas continetur : ita graphices et sculpturæ finis est hominem ponere, quia hominis externa species omnes omnium rerum adspectabilium vel in lineis, vel in coloribus, formositates complectitur. » *Lamberti Lombardi*, pag. 21 et 22.

On pourrait en douter de la manière la plus sérieuse : ils ne correspondent pas à l'idée que les pages précédentes ont fait concevoir de son style. La manière brugeoise y règne encore; on y trouve le même fini, le même goût de dessin et d'ajustements, la même affection pour la nature. Les traces de l'influence grecque y sont presque nulles. Le plus beau figure une vision, qui apparaît à un homme endormi sur une plate forme. Sa longue barbe, ses traits nobles et réguliers lui donnent du caractère jusque dans l'insignifiance du sommeil. Il voit en rêve St. Michel au milieu d'une gloire; vêtu d'un splendide costume de guerre, les ailes déployées, la lance à la main, il occupe le haut du tableau. Son visage et celui des trois anges qui l'accompagnent, ont une remarquable élégance. L'un d'eux, portant l'épée de la justice, s'offre à nous sous une armure du xv° siècle; cette panoplie et le fond doré de l'auréole qui les environne, accroissent mes doutes. Au second plan, l'on découvre un jardin, puis pardelà le jardin un fleuve surmonté d'un pont, de hautes collines et une grande campagne où dort la lumière du soir [1].

Le second tableau représente Pharaon et ses troupes engloutis par la mer rouge. A droite, sur la grève, le peuple d'Israël se foule autour d'un rocher. Moïse étendant sa baguette vers les flots,

[1] Ce tableau et le suivant sont décrits dans le premier volume, page 85.

leur commande de dévorer les ennemis des Juifs. Le prince et les soldats de son armée ont des types, des expressions ridicules : l'aventure leur plait médiocrement, et le peintre semble avoir voulu en faire autant de charges. Les côteaux pierreux qui bordent l'élément terrible, le sol déployé au-dessous et les vagues roulantes forment un paysage assez digne d'attention.

Deux autres peintures, ayant pour sujet les *Fléaux de Dieu* et réunies dans un même cadre, possèdent un moindre mérite. Il serait inutile de chercher à en faire concevoir la disposition un peu obscure et embrouillée. Mais ceux-là encore n'ont rien, ni dans l'ensemble, ni dans les détails, qui rappelle la forme italienne. Chez Lambert Lombard, comme chez beaucoup d'artistes, des instincts secrets, plus puissants qne le calcul, auraient-ils neutralisé les théories? Marchait-il d'un côté, pendant qu'il regardait de l'autre, semblable aux damnés du poète florentin qui ont le visage tourné à rebours? Se laissait-il conduire, malgré lui, par les traditions de l'école brugeoise? A-t-il eu deux manières successives et se montra-t-il fidèle au xve siècle, pendant la première partie de son existence? Ou enfin, les marchands de tableaux, avec leur délicatesse ordinaire, lui auront-ils attribué ces ouvrages sans autres motifs que des raisons d'intérêt? Ce qu'il y a de manifeste, c'est que tous les documents le représentent comme ayant dès sa jeunesse aimé l'art ita-

lien, comme s'en étant approprié le style d'une façon étonnante. Plusieurs de ses tableaux ont passé pour des Corrèges. N'oublions pas néanmoins qu'il avait trente deux ans, lorsqu'il franchit les Alpes. On résoudrait facilement ces questions, sans la rareté de ses ouvrages : mais deux circonstances en ont diminué le nombre déjà très faible. Il parait que Henri Maximilien de Bavière emporta de Liége ses plus belles peintures, qui lui servirent à orner son palais de Bonn; elles devinrent la proie des flammes, pendant le bombardement de la ville. Dans la patrie de l'artiste, quelques églises, entr'autres St. Lambert, possédaient encore de ses tableaux : ils disparurent, en 1790, au milieu du tourbillon révolutionnaire.

TABLEAUX DE LAMBERT LOMBARD.

1. Vénus et l'Amour. (Filhol t. 1, Paris, 5804, n° 37).

2. Jupiter, avec cette inscription : *Fulmina sub Jove sunt* etc. *H. Cock excudit* 1553. Dans la bibliothèque impériale de Vienne.

3. Les douze Sibylles. (H., W. pag. 105, n° 5606).

4. Le passage de la Mer rouge. Dans le château du roi de Hollande, à La Haye.

5. Moïse faisant jaillir l'eau du rocher; gravure signée comme il suit : *Hans Collaert f. Lambertus Lombardus inventor. Hieronymus Cock excudebat.* Dans la bibliothèque impériale, à Vienne.

6. Judith donnant à sa servante la tête d'Holopherne. (Zani, p. II, V. IV, pag. 53).

7. Esther devant Assuérus. *Lambertus Lomb. inv. H. Cock excud.* 1553. Dans la bibliothèque impériale, à Vienne.

8. Les fléaux de Dieu. Dans le château du roi de Hollande, à La Haye.

9. L'adoration des Bergers. A Vienne.

10. Marie assise, tenant sur ses genoux son fils endormi. A Berlin.

11. Jésus prêchant le peuple. (Fü. pag. 37, n° 3).

12. D'après Lambert Lombard : Jésus racontant la parabole du semeur. (MG. H. n° 1412. Zani p. II, vol. VI, pag. 188).

13. Lazare ressuscité par le Christ. A Berlin.

14. Même sujet; gravé par Pierre Myricinus ou par Adrien Collaert. (Zani. p. II, vol. VI, pag. 298).

15. Le Christ ressuscitant le fils de la veuve. (H., W. pag. 1013) n° 5598).

16. Le Christ dînant chez Simon le pharisien; Madeleine lui parfume les pieds. Dans la bibliothèque impériale, à Vienne.

17. La pêche miraculeuse. (H., W. p. 562, n° 3059).

18. La Cène, gravée d'après Lambert Lombard par Giorgio Ghigi. (Zani, p. II, vol. 7, pag. 106).

19. Même sujet, avec cette inscription : « Peradmirandæ mansuetudinis exemplum » etc. *Lambertus Lombardus inventor. Hieronymus Cock excude. cum gra. et privilegio* 1551, (MG., tom., 91).

20. Jésus lavant les pieds des apôtres. (Fü : IV, pag. 39, n° 5).

21. Jésus sur la croix, dessin attribué à Lambert Lombard, mais qui porte la date de 1562. (Cat. de Weigel, 1re par. pag. 68, n° 1093).

22. Jésus mourant sur la croix. (H., W. p. 1013, n° 5596).

23. Descente de croix. Dans la galerie de Florence.

24. Même sujet. (Fü. IV, pag. 42, n° 7).

25. Marie tenant le corps du Christ sur ses genoux. Chez M. Kruger, conseiller d'état, à Aix-la-Chapelle. *Passavant,* pag. 399.

26. Marie embrassant avec douleur le cadavre du Christ posé sur ses genoux. On aperçoit dans le fond la ville de Jérusalem. Dans la Pinacothèque.

27. Le Christ cheminant avec les deux pélerins d'Emmaüs. (H., W. pag. 1013, n°5599).

28. St. Pierre et St. Jean guérissent un boiteux. (Fü. IV, pag. 45, n° VIII).

29. Le Christ et les douze apôtres, treize feuilles. (H., W. pag. 1014, n° 5604. — MG. H. n° 1770).

30. Des apôtres et des saints, onze feuilles. (H., W. pag. 1014, n° 5605).

31. Une vision, tableau qui se trouve à La Haye, dans le château du roi de Hollande.

32. Hercule entre le vice et la vertu, tableau exécuté à Rome pour le cardinal Réginald Pole. *Vie de Lambert Lombard,* par Lampsonius.

CHAPITRE X.

François de Vriend, dit *Frans Floris*.

Frans Floris naît à Anvers et apprend d'abord la sculpture. — Il devient élève de Lambert Lombard. — Son voyage en Italie. — Succès qu'il obtient au retour. — Il vit dans l'intimité des princes et des grands seigneurs. — Ses colossales débauches. — Il forme de nombreux élèves. — Sa manière, ses tableaux.

Il y avait alors à Bruxelles, en Brabant, six fameux buveurs auxquels personne ne pouvait tenir tête. Quiconque essayait de lutter contr'eux, laissait sa raison dans les pots et sa gloire sur le champ de bataille. Les athlètes trop faibles s'en vengaient par de malignes insinuations, lançaient à leurs vainqueurs le nom redouté de Frans Floris, le grand

peintre, et leur disaient que devant celui-là ils baisseraient tous pavillon. Ils étaient persuadés du contraire; mais ce brocard sans cesse répété leur échauffait la bile, de sorte qu'à la fin ils résolurent d'aller trouver le célèbre ivrogne. Ce qui fut dit, fut fait; ils se rendirent sur les bords de l'Escaut et défièrent leur rival. On établit des conditions, puis on s'enferma dans la salle d'un hôtel bien pourvu et l'on débuta par des rasades. Les six champions avalaient d'une manière formidable, mais le tenant du tournoi ne leur cédait en rien; il expédiait les bouteilles avec une facilité chevaleresque. Les Bruxellois, le considérant d'un œil attentif, épiaient sur son visage les effets du liquide; mais le peintre ne sourcillait pas. Son gosier s'ouvrait comme un abyme, où le vin s'engouffrait et se perdait, sans amener de conséquences. Ses adversaires, malgré leur présomption, ne jouissaient pas du même calme. Ils s'empourpraient, s'embrasaient et bavardaient. Au milieu du festin, les trois gaillards les plus rouges tombèrent sous la table. Frans Floris laissa échapper un sourire, et les trois autres commencèrent à balbutier. Ce que voyant, le peintre fit apporter un grand hanap de Francfort, le remplit, le vida et le passa d'un air tranquille à son voisin. Les effets en furent rapides: deux buveurs, glissant de leurs chaises, rejoignirent leurs camarades sur le parquet: le dernier avoua qu'il était plein comme une tonne, lourd comme une

statue de bronze et n'absorberait pas une goutte de plus. « — Qu'à cela ne tienne, répartit le vainqueur; la bataille est finie, montons au capitole. Cela veut dire que votre seigneurie, pouvant encore marcher, me fera, je pense, le plaisir de me suivre. » Puis, sans attendre de réponse, il le prit par le bras et l'entraîna dehors. Ils s'acheminèrent vers la grande place, répandant sur leur passage une odeur de malvoisie. Là étaient rangés tous les élèves de Frans Floris, la toque à la main : l'un d'eux tenait par la bride un beau cheval blanc. Le maître les salua d'une manière dégagée, tandis qu'on lui apportait une grande schope pleine de vin du Rhin. Pour montrer qu'il n'avait rien perdu de sa présence d'esprit, qu'il possédait encore toute sa force, il se mit en équilibre sur une jambe et vida le verre à la santé de ses antagonistes. Cela fait, il monta en selle et retourna fièrement chez lui. Les Bruxellois ne demandèrent pas leur reste.

Voilà par quels brillants exploits se distinguait, en dehors de ses travaux, un artiste habile. Nul ne poussa plus loin que Frans Floris l'amour de la débauche : il occupe le premier rang, celui de chef, dans le cortége aviné des peintres néerlandais.

Son aïeul était un bourgeois d'Anvers, très-estimé, qui s'appelait Jean de Vriend et portait le surnom de Floris. Il devait à la nature un sens très-droit, de manière qu'on l'employait souvent dans les partages de biens entre héritiers : il mourut

pendant la première année du xvi[e] siècle et laissa deux enfants, Cornélis et Claudius. Celui-ci devint un bon statuaire : il fit à Anvers un grand nombre d'ouvrages, dont quelques-uns furent longtemps regardés avec plaisir. Cornélis exerça la profession de tailleur de pierres et donna le jour à notre artiste, vers l'année 1520 : il sortit lui-même de ce monde en 1540. Trois autres fils, qui lui devaient l'existence, se distinguèrent aussi dans les arts. L'un, portant le même prénom que lui, se montra excellent architecte et habile sculpteur : il bâtit à Anvers plusieurs édifices très-beaux, tels que l'hôtel de ville, le palais du Roi, la maison hanséatique, et une foule de demeures privées [1]; le second, Jacques, peignit remarquablement sur verre; le troisième, nommé Jean, se rendit célèbre par sa façon de travailler la terre cuite ou, pour mieux m'exprimer, les différentes terres qui durcissent au feu. Personne ne les avait jamais si bien élaborées en Flandre; aussi le roi d'Espagne, Philippe II, le prit-il à son service : il mourut, jeune encore, dans la péninsule ibérique. François de Vriend possédait quantité de vases en faïence et en porcelaine exécutés par ce frère, où se trouvaient peintes de charmantes historiettes et de gracieuses images.

Détourné d'abord du chemin où le poussait sa vocation naturelle, Floris apprit l'art de la sculp-

1 Il mourut en 1575.

ture : il taillait le plus souvent des figures sur les lames de cuivre, dont on décorait alors les pierres tumulaires, dans les églises; mais il abandonna ce métier vers l'âge de vingt ans. Il prit la route de Liége et s'alla mettre sous la direction de Lambert Lombard, qui jouissait alors d'une brillante renommée. Il s'appropria sa manière, suivit fidèlement ses traces; plus tard même, quand l'âge lui eut donné toute sa force, il ne dépouilla point le style de son maître : il en garda certains traits, comme on peut le voir, si on prend la peine de comparer leurs ouvrages. Une anecdote prouve d'ailleurs la ressemblance de leur exécution.

Lambert Lombard ayant visité son disciple à Anvers, Floris ne voulut point le laisser partir, sans qu'il eût dîné avec lui. Comme le repas se prolongeait un peu trop, suivant l'habitude de la maison, il abandonna la table et se glissa dans l'atelier : il y trouva les élèves de Floris, bons compagnons, joyeux buveurs, dont la langue était aussi prompte que le pinceau. La conversation tomba naturellement sur leur maître, et ils firent son éloge. « C'est très-bien à vous de le louer, dit Lombard ; seulement Floris n'a jamais été qu'un voleur. » Des murmures de désapprobation accueillirent ces paroles et, comme le Liégeois les répétait, mes gaillards songeaient à lui faire un mauvais parti, quand il leur en expliqua le sens : « Oui, un voleur, et il ne faut point que cela vous fâche. Il a été mon élève,

n'est-il pas vrai? Eh! bien, il m'a dérobé tous les secrets de mon art. » Les rapins crièrent bravo, et Lambert alla rejoindre les convives. « Tu as dans ton atelier de fameux lurons, dit-il au maître du lieu; j'ai vu le moment où ils allaient m'étriller, parce que je plaisantais sur ton compte. » Et il leur apprit ce qui s'était passé. L'aventure les égaya tous et Floris donna des éloges à ses disciples, qui avaient montré tant d'affection pour lui.

Dès qu'il le put, notre artiste visita la péninsule italienne, comme l'exigeait la mode. Il y dessina au crayon rouge les principaux chefs-d'œuvre, surtout les statues antiques, les figures nues du Jugement dernier et des pendentifs de Michel Ange. Il montra dans ces copies une grande habileté : ses disciples les trouvaient si belles, qu'ils s'efforçaient de les avoir à leur disposition pour en tirer des calques et, avec un peu de finesse, ils y réussissaient.

Lorsqu'il fut de retour à Anvers, son talent lui acquit une prompte gloire : les peintres, comme les amateurs et le public, témoignaient hautement leur admiration. Ses tableaux étaient d'ailleurs placés dans des édifices d'un libre accès, tels que les églises, les salles des tribunaux, en sorte que chacun pouvait les juger. Il n'éprouva point tout d'abord l'ivresse du triomphe, cette ivresse qui est parfois aussi pernicieuse pour le talent que l'excès du malheur. Non-seulement il fit preuve d'une grande assiduité, d'un scrupuleux amour de l'art, mais ses

discours donnaient la meilleure opinion de son intelligence : il traitait avec une égale facilité les matières religieuses, philosophiques et poétiques; on applaudissait à la rectitude, à la délicatesse de ses observations. Un jour vint pourtant, où cette lucidité l'abandonna ; l'opulence et la gloire, comme un vent trop fort qui brise une mince voilure, mirent son esprit et son caractère en lambeaux. Tant le destin a semé de piéges autour de nous ! L'un est accablé par la misère, l'autre est dépravé par le succès ; les mêmes causes nous sauvent et nous perdent, selon notre nature et selon les circonstances. Jeu funèbre, jeu lamentable, où l'on ne peut rien prévoir, où le calcul échoue sans cesse ! Une fantastique lueur éclaire le sombre tapis : l'homme y apporte ses joies et ses souffrances, son espoir et ses craintes, son talent et ses œuvres, ses fautes et ses mérites, ses vertus et ses vices ; le hasard manie les cartes et, suivant les mystérieuses coïncidences des nombres, distribue ses largesses ou dépouille ses victimes.

Floris était protégé par des princes et des grands seigneurs, qui augmentaient sa considération, lui amenaient les travaux et lui facilitaient les accords. Le Prince d'Orange, les comtes d'Egmont et de Hoorn, les chevaliers de la Toison d'Or, toute la noblesse des Pays-Bàs, fréquentaient sa demeure. Il leur offrait les meilleurs vins, leur donnait de brillants repas, pour entretenir leur verve et leur ad-

miration. Car il était devenu très-riche, en sorte que la dépense ne l'effrayait point. Mais ces grands personnages, n'ayant rien à faire, le détournaient lui-même de ses occupations: ils lui donnaient le goût du luxe et lui communiquaient leurs intempérantes habitudes. Sa réputation de buveur égala bientôt sa célébrité comme peintre. Ses amis s'en affligèrent; quelques-uns lui firent même des remontrances. Le poëte graveur Thierry Coornhart, dont il a déjà été question à propos de Heemskerk, lui adressa une épître en vers, où il supposait que le chef de l'école allemande lui était apparu dans un songe, avait loué hautement les ouvrages de Frans Floris, mais blâmé sa conduite avec une extrême rigueur. Il terminait ce morceau en disant à l'artiste que, s'il ne croyait pas au rêve, il était urgent qu'il profitât de la leçon. Les conseils n'ont par malheur jamais de résultats; pour employer une expression du père de Mirabeau, donner des avis, c'est jouer de la serinette devant un éléphant.

Il avait d'ailleurs pris pour femme une certaine Clara, qui ne lui inspirait pas le désir de mener une vie tranquille, près du foyer domestique. C'était une créature maussade, malveillante et hargneuse; son obstination venait au secours de sa méchanceté, ses colères prêtaient main forte à son insolence. Elle n'épargnait ni les princes, ni les ducs, ni les barons; il lui venait des lubies qui la rendaient impertinente, brutale et sauvage. Elle

traita plusieurs fois les comtesses d'Egmont et de Hoorn comme de simples servantes. Le pauvre Floris se sentait devenir pourpre et se confondait en excuses. Mais son agréable moitié recommençait à la première occasion. Elle était au moral ce que sont dans la nature ces écueils assiégés par les mers du nord, au-dessus desquels se déroule un ciel toujours triste, sifflent des vents toujours glacés, où l'on n'entend que les cris des oiseaux de tempête, le fracas des vagues écumantes et les sourds grondements de l'ours polaire.

Une circonstance frivole, puérile, qu'elle envenima, eut pour Frans Floris des suites lamentables. Il possédait sur la place de Meire une habitation magnifique, où ils vivaient au milieu d'un luxe peu commun. Le logis n'avait qu'un seul désagrément; hélas! il n'en fallait pas davantage pour exaspérer la ménagère : la cuisine fumait! Dame Clara jettait les hauts cris, s'abandonnait à ses fureurs et répétait vingt fois par jour qu'elle ne voulait pas se laisser mourir dans une semblable hutte. Le peintre assourdi résolut de construire une nouvelle maison : il fit l'achat d'un terrain et pria son frère, l'habile Cornélis, de diriger les travaux. Mais pour contenter sa femme et ses goûts d'artiste, il éleva une demeure somptueuse : les montants des portes et les pilastres étaient en pierre de taille, les formes dans le style grec. Malheureusement le peintre y dépensa, outre le prix de son autre maison,

tout son argent comptant, cinq mille florins qu'il avait placés dans une banque, puis des sommes qu'il emprunta. Le plus fâcheux, c'est qu'en même temps il négligeait son ouvrage et s'adonnait à la bombance avec les entrepreneurs, avec les manœuvres; il les détournait ainsi de leurs travaux, diminuait ses bénéfices, augmentait ses dettes, payait les gens pour ne rien faire et empêchait la construction d'avancer. Floris était ce qu'on nomme un bon enfant : son insouciance ne lui permettait pas de ménager son bien; il était content de voir la joie régner autour de lui et les écornifleurs mettaient à profit ces libérales dispositions.

Parmi ses commensaux, son frère Jacques était le plus assidu. Il arrivait toujours le premier, mais ne quittait la place qu'après les autres. Ses longues, ses éternelles visites fatiguaient, irritaient dame Clara. Elle l'apostrophait donc sans ménagement; lui, qui était jovial et railleur, qui aimait la bouteille et la bonne chère, n'avait garde de se formaliser; il lui répondait en badinant et des scènes grotesques avaient lieu.

— « Te voilà, mécréant! lui disait-elle. Tu viens laper notre fortune et te remplir les intestins : mais je te le déclare, je ne veux pas que tu franchisses dorénavant le seuil de notre porte. »

Pour digérer cette insulte, Jacques avalait un grand verre de vin, puis répliquait en souriant : — « En vérité, ma sœur, si l'on ne vous connaissait

pas, on serait tenté de croire que vous ne pouvez me souffrir ; mais moi qui vous connais, je sais ce que signifient vos paroles. Un lourdaud s'y tromperait peut-être ; grâce à Dieu, j'ai assez d'intelligence pour les expliquer. Cela veut dire en grec :— Cher frère, pourquoi venez vous donc si rarement nous voir ? Vous n'ignorez pas cependant que nous ne pouvons ni être joyeux, ni vivre sans vous : ne nous privez donc jamais un seul jour de votre société, car elle nous est merveilleusement agréable. —Oui, ma sœur, si je n'accourais pas, vous enverriez votre mari et votre servante me chercher ; il faudrait bien venir, pour ne pas vous mettre en fureur ».

— « Essaye un peu, coquin, reprenait-elle, essaye de rester chez toi. Je voudrais trouver des mots qui pussent te jeter dehors et te barrer désormais le passage. »

— « Cela signifie de nouveau en grec, chère sœur, que je suis libre de venir tous les jours ; que si le jour n'est pas assez long pour vous régaler suffisamment de ma vue, je dois y joindre la nuit. Vous avez raison : agir ainsi, c'est vous donner la plus grande preuve de mon amitié ».

Bref, si la virago lui lançait une injure, il lui décochait vingt plaisanteries : l'assistance riait aux grands éclats, et la dame finissait elle-même par perdre le sérieux. Comme d'ailleurs elle aimait aussi le bon vin, on la faisait asseoir, on lui versait

du meilleur ; le tapage augmentait alors, les bouteilles laissaient choir avec un doux murmure leurs cascatelles embaumées, les chansons plaisantes voltigeaient dans l'air et la débauche prenait des proportions colossales.

Floris, on le pense bien, se signalait de temps en temps par des prouesses exceptionnelles. Se trouvant un jour avec les chefs et les membres de la corporation des apprêteurs de drap, qui étaient au nombre de trente, il porta successivement un toast à chacun d'eux et leur fit raison à tous, quand ils le lui rendirent : il but donc soixante verres de vin l'un après l'autre. Ce fut lui même qui le conta le soir à ses élèves, lorsqu'il allait se mettre au lit. Car ses disciples avaient l'habitude de l'attendre dans sa chambre à coucher, tendue en cuir de Cordoue, afin de lui souhaiter une bonne nuit. Deux d'entr'eux restaient toujours, vu que leur aide lui était le plus souvent nécessaire pour se deshabiller, pour ôter ses bas et ses chaussures.

Un conduite si peu régulière alimentait la médisance; mille propos circulaient de bouche en bouche et quelques uns étaient des mensonges. Frans Floris s'adressait lui-même des reproches. Il déplorait la perte de son temps et gémissait de la faiblesse qui l'avait égaré. Il sermonnait alors ses élèves, leur conseillant de demander à Dieu qu'il leur donnât l'amour du travail et le goût de l'étude. « En effet, leur disait-il, quoique je sois devenu paresseux,

je n'étais pas ainsi dans ma jeunesse ; bien souvent alors j'ai prié le Seigneur d'entretenir mon courage et ma verve. Hélas ! ma négligence a produit le contraire : me voilà bien éloigné du droit chemin ! Lorsque j'ai commencé à bâtir ma maison nouvelle, je mettais tous les ans mille florins de côté [1]. Au lieu que maintenant je suis surchargé de dettes ; ce ne serait rien encore et je me serais bientôt acquitté, si je n'avais pas pris des habitudes fatales. Mais le vice m'a pénétré dans la moelle des os ; je ne puis m'en défaire, et d'ailleurs mes amis, mes compagnons d'ivresse ne me le permettraient point ».

Parfois, lorsqu'il rentrait plus ou moins pris de boisson, le repentir l'aiguillonnait d'une manière si vive, qu'il se jetait sur ses pinceaux et travaillait avec fureur : c'étaient ses meilleurs jours ; il semblait emprunter au monde fantastique, où errait son esprit, une vigueur extraordinaire. Comme la nature l'avait doué d'un talent réel, dès qu'il se trouvait en face de sa toile, il éprouvait un plaisir intime à y dérouler ses conceptions. Aussi disait-il fréquemment tout haut : *Lorsque je travaille, je vis ; lorsque je me dissipe, je meurs*. Expression éloquente d'un regret sincère, qui troublait ses joies dissolues et montre à quel point le bonheur fuit tous les hommes, les plus déréglés comme les plus laborieux.

[1] C'était alors une somme importante. — Floris s'était amusé à peindre sur la façade de sa maison les sept arts libéraux, que leur couleur jaune faisait prendre pour des statues de cuivre.

Il peignait cependant avec une telle facilité, que la misère s'arrêtait à sa porte sans en franchir le seuil. Il donna un remarquable exemple de sa promptitude, lorsque Charles Quint fit son entrée dans Anvers : il coloria tous les jours, durant cinq semaines, sept figures nues, dont chacune lui était payée environ quinze francs; à peine s'il y consacrait sept heures, de manière qu'il en expédiait une par heure pour le moins. Plus tard, Philippe II étant venu à son tour, il exécuta sur une grande toile, dans une seule journée, l'emblème d'un triomphe, où l'on voyait des captifs ployant sous leurs chaines et des trophées d'armes antiques; l'ordonnance en était si belle qu'il voulut la préserver de l'oubli et la transporta sur le cuivre. Quoiqu'il dormît longtemps, qu'il ne se levât jamais avant neuf heures du matin, il faisait donc beaucoup de besogne. Il peignait les accessoires, draperies, chaussures, vases, casques, rideaux, ornements de tout genre avec une extrême adresse. Ses tableaux étaient si finis cependant qu'on les aurait crus des œuvres de patience : ils produisaient surtout cet effet vus d'un peu loin; on remarquait alors maint détail, que l'on ne pouvait discerner de près. Frans Floris avait en outre une manière toute spéciale de traiter les cheveux; il soignait beaucoup les ombres, les rehauts et les méplats. Depuis l'année 1539, il était membre de la corporation dite de St. Luc

Malgré ses ripailles, il avait donc une foule de commandes et ses nombreux élèves lui permettaient d'en venir à bout. Il forma cent vingt peintres : on rencontrait de ses disciples dans tous les pays de l'Europe. Nul artiste n'avait encore exercé en Belgique une telle inflence sur la jeunesse. Il leur faisait ébaucher tous ses ouvrages d'après des esquisses à la craie dessinées par lui sur des panneaux et dont il avait toujours une grande provision. « Mettez cette figure ici, disait-il, et celle-là plus loin. » Ils acquéraient ainsi une telle hardiesse d'exécution, qu'ils entreprenaient bientôt de composer, d'agencer eux-mêmes et de travailler sans modèles. Ajoutez à cela que les plus habiles d'entre les jeunes gens, après avoir débuté ailleurs, venaient se perfectionner chez lui. Une trentaine se rendirent assez fameux pour que Van Mander nous ait conservé leurs noms.

J'ai décrit l'opulence d'Anvers au XVI[e] siècle. Une ville où il entrait toutes les semaines deux mille chariots venus d'Allemagne et de France, outre dix mille expédiés de tous les points de la Néerlande; où l'on comptait dans le port jusqu'à huit et neuf cents vaisseaux les jours de marché, qui paya deux cent cinquante millions d'impôts extraordinaires sous Charles Quint [1], un tel centre de négoce devait offrir aux artistes bien des ressources.

[1] Schiller, *Histoire du soulèvement des Pays-Bas*, chapitre I[er].

Un fait mentionné par Guichardin permettra d'en juger : la vente des tableaux était devenue si considérable que les marchands de peintures occupaient un bazar spécial : on leur avait accordé l'étage supérieur de la bourse actuelle pour y tenir boutique : il était rempli d'images coloriées de toute espèce [1].

Les excès de Frans Floris abrégèrent probablement son existence : du moins est-il sûr que, malgré sa constitution robuste, il n'atteignit pas une grande vieillesse. Il mourut en 1570, âgé de 50 ans, et fut enseveli d'une manière pompeuse, le jour de St. François. Ses dernières peintures, qui avaient vingt-sept pieds de haut et représentaient l'une le crucifiement de Jésus, l'autre sa résurrection, furent envoyées en Espagne à un personnage que Van Mander nomme le Grand-Prieur; ces deux sujets étaient finis, mais les ailes restaient inachevées. François Pourbus, Krispiaan van den Broeke et d'autres artistes les terminèrent Leur maître laissait plusieurs fils, épris comme leur père de l'amour des arts. L'un d'eux, nommé Baptiste, fut tué cruellement, à Bruxelles, par les Espagnols. Un autre se fit une réputation dans la ville des Papes en coloriant des tableaux de chevalet fort petits [2].

[1] Et au-dessus desquelles loges y a d'une mesme longueur et espace de très grands logis couverts et pleins de boutiques de touts costez, lesquelles on appelle le Pant des peintures, pour ce que là on en vend de toutes sortes et façons. *Description des Pays-Bas*, par Guichardin.

[2] Son nom de baptême était François.

Avant de quitter ce monde, Frans Floris eut la douleur de voir anéantir presque tous ses ouvrages : il expira quatre années seulement après le barbare transport des iconoclastes. Les musées belges renferment néanmoins plusieurs travaux de lui.

On voit à Bruxelles un Jugement dernier, triptyque dont la disposition est à peu près la même que celle de tous les tableaux, où se déroule ce terrible épisode. Le Christ, environné de chérubins, a pour siége l'animal tétramorphe qui représente les quatre évangélistes. Autour de lui, des anges portent les instruments de la passion : à droite et à gauche, les patriarches sont rangés sur les nues, comme un céleste conclave. Plus bas, les envoyés de Dieu font retentir leurs trompettes, puis les morts s'élancent du tombeau et leurs innombrables phalanges couvrent la terre. Cette peinture est bien coordonnée; les personnages y remplissent harmonieusement l'espace, mais aucun trait, aucun mérite saillant n'y enchaîne l'attention et ne révèle l'homme supérieur. Le tableau central ne contient que deux groupes intéressants; l'un a pour sujet la résurrection du peintre lui-même; le Temps lève la pierre de son sépulcre et Floris monte du sein de l'abyme, en regardant le spectateur. C'est un excellent portrait, que distingue un type énergique, un ferme coup-d'œil et une chevelure un peu crépue : la saillie des pommettes, la forme de l'arcade surciliaire et l'épaisseur de la lèvre inférieure trahissent les

passions brutales, qui ont gâté sa vie. En face de ces deux personnages, on remarque un diable et un damné : le diable a garotté les mains de celui-ci avec une chaîne, puis l'enlevant par cette chaîne et par une jambe, il le précipite, la tête en bas, dans le gouffre éternel ; l'horreur est très-bien peinte sur le visage du patient. Les maudits qui l'entourent sont effrayés de son supplice et l'agitation que leur figure exprime rend la scène plus dramatique.

Le volet droit nous offre un spectacle analogue. Il représente l'entrée, pour ainsi dire le vestibule de l'enfer; les bannis du ciel y tombent en de savantes, en d'étranges postures; la force du dessin et la vigueur de l'expression trahissent une habileté peu commune. Le principal groupe contient un damné suspendu par une chaîne de fer, qui lui entoure le cou et à laquelle il se cramponne pour diminuer le poids de son corps; un démon tenant le bout de la chaîne; un autre démon élevant les pieds du criminel et le balançant au-dessus de l'affreuse ouverture. Quand tous deux lâcheront prise, le maudit roulera d'espace en espace à travers les ténèbres.

Le volet gauche, qui représente l'ascension des élus, ne satisfait ni l'esprit ni les yeux. Pour le bien traiter, il aurait fallu des sentiments doux, poétiques et réfléchis que ne possédait pas l'auteur : le calme et la grâce manquaient au rude ivrogne. Le ciel lui apparaissait dans les flots cramoisis d'un vin

vieux et il cherchait le bonheur dans les songes de l'ivresse.

Ce qu'il peint de la manière la plus convenable, ce sont les motifs énergiques. Telle est la chute des anges criminels, qui orne le musée d'Anvers. Les esprits restés purs occupent le haut de la page et menacent, frappent, poursuivent les démons : le sentiment de la lutte et l'ardeur du combat sont très-bien exprimés sur leurs figures austères. Trois des guerriers célestes s'acharnent contre un dragon, qui doit être le chef des rebelles. Il tord ses formes sauvages, monstrueuses, parmi des acolytes tout aussi singuliers. On ne peut voir sans surprise leurs queues fantastiques, dont l'une se termine par une gueule de vipère. Le sexe d'un diable est remplacé par un bec d'oiseau; ceux-ci ont des têtes de chat, de singe et de tigre, ceux-là de pourceau et d'éléphant. Les corps seuls appartiennent à la nature humaine; le peintre y a déployé toutes les ressources de l'anatomie, du dessin, de la perspective. La couleur est vive, brillante, soigneusement appliquée; l'ensemble, riche et harmonieux. Une œuvre de ce genre dénote la force, la science et l'adresse, mais l'artiste y fait un peu trop parade de ses moyens. Il a pris Michel-Ange pour modèle : cette violente manière lui convenait seule, attendu qu'elle n'exige pas la délicatesse de la pensée.

Quand il aborde des sujets d'une autre nature, ses œuvres sont tristes, moroses, comme un lende-

main d'orgie. On n'y trouve ni élégance, ni fraicheur poétique. Le cerveau du peintre était encore alourdi par les fumées du vin, les images tremblaient devant son œil terne. Si une idée gracieuse lui venait à l'esprit, sa main ne le secondait pas, la forme et l'expression lui échappaient. La Vierge, penchée sur le berceau de son fils, lui sourit et l'embrasse; Jésus lui rend ses caresses, et St. Joseph les regarde tous deux [1]. Marie s'incline dans une attitude pleine de tendresse et de familiarité : ce groupe pouvait fournir un charmant tableau, mais de bachiques réminiscences détournaient l'attention de Floris, le bruit des verres tintait encore à ses oreilles; l'exécution est demeurée bien au-dessous de la conception.

Voyez maintenant ce chanoine, ou plutôt examinez son patron St. Luc, placé derrière lui [2]. Quel vieillard soucieux, fatigué, ridé ! Comme cette tête blanchie par l'âge est dépourvue de noblesse ! Quel air de mauvaise humeur, de profond dégoût ! Quand Floris s'éveillait après une nuit d'ivresse, n'est-ce pas là le sentiment que devait exprimer sa figure?

L'Adoration des bergers, le St. Luc devant son chevalet [3], ont été peints dans un meilleur moment. L'apôtre se tourne vers le spectateur et lui offre

1 Tableau du musée de Bruxelles.

2 Tableau du musée d'Anvers.

3 Au musée d'Anvers.

des traits réguliers, pleins d'une douceur affectueuse. Il a mené une vie exemplaire et conservé dans l'âge mûr le teint de la jeunesse; le manteau rose qui l'enveloppe ne peut lui-même en ternir l'éclat. Son broyeur nous regarde à son tour d'une manière fine, joviale et pénétrante. Le bœuf seul est manqué, pauvre bœuf qui a perdu jusqu'au type de sa race et que l'on a bien de la peine à reconnaître! Tant il est vrai que les débauchés doivent toujours faire quelque victime!

Les pasteurs sont réunis dans un grand édifice en ruine, où des plantes sombres croissent sur des murs de brique. Une certaine poésie anime ce monument délaissé. L'enfant Jésus, dont la posture naïve fixe l'attention, a pour couche une simple litière de paille: l'âne accroupi tout auprès avance la tête et semble le flairer. Mais sauf un vieillard en cheveux gris et en robe jaune, les assistants sont peu dignes d'intérêt. Le visage blafard, le type malheureux de la Vierge lui donnent l'air d'une femme battue par son mari. Tous les personnages ont quelque chose de dur et de sec dans leurs traits comme dans leur expression : ce caractère de physionomie distingue souvent les hommes tourmentés de passions triviales. Le chevrier, qui regarde ingénuement le Christ, annonce seul une meilleure nature. On ne peut dire néanmoins que ce panneau soit un bon ouvrage. Le ton roux de la couleur produit un effet désagréable; il n'imite pas les douces nuances

de l'automne, mais rappelle le teint hâve d'une figure usée par la débauche.

TABLEAUX DE FRANS FLORIS.

Sujets mythologiques.

1. Une grande toile pleine de figures nues représentant un banquet de noces. *Karel Van Mander.*

2. Vulcain montrant aux dieux Mars et Vénus pris dans ses filets, 1547. A Berlin.

3. Le Jugement de Pâris. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne,

4. Vénus, Cupidon et Pluton (H. W.).

5. Vénus, assise sur son lit, embrasse l'amour. A Berlin.

6. Un grand tableau dans la galerie ducale de Meiningen.

7. Diane, couchée sur une colline. Dans la galerie du prince Paul Esterhazy de Galantha, à Vienne.

8. Diane, Calisto et Actéon (H. W.).

9. Bacchus (H. W.).

10. Plusieurs déesses (H. W. p. 342, n° 1847).

11. Les neuf muses endormies. Tableau cité par Karel Van Mander. C'étaient peut-être les neuf vierges folles; voyez plus bas le n°.

12. L'histoire d'Hercule en dix tableaux, série d'ouvrages qui, du temps de Karel Van Mander, appartenaient à un amateur d'Anvers nommé Claes

Jonglingh. Il possédait encore d'autres tableaux de la même main.,

13. Hercule terrassant le lion de Némée (MG. H. n° 1305 .

14. Les Pygmées agaçant Hercule endormi (MG. H. n° 1306).

15. Hercule tuant Géryon. *Franciscus Floris inventor. H. Cock excu.* (MG. 10 tab. 69).

16. Plusieurs nymphes (H., W. p. 342, n° 1847).

17. La nymphe Cyane (H., W. p. 343, n° 1855).

18. La Victoire entourée de trophées et de captifs, belle gravure, signée : *Fr. Floris fec.* (Nagl. tome 4, p. 381).

19. Danaë recevant la pluie d'or (Catalogue de Schleissheim, p. 150, n° 921).

20. Un paysage d'automne, au milieu duquel on voit Vertumne, Aristée, Sylvain et son favori Cyparisse. (MG. 25).

21. Plusieurs déesses romaines (H., W. p. 342, n° 1849).

HISTOIRE ROMAINE.

22. Combat des Horace et des Curiace; dessin qui appartenait au prince De Ligne (voyez son catalogue, p. 234, n° 4). Il a été gravé (MG. H. n° 1304).

23. Mucius Scœvola au milieu du camp de Porsenna; tableau gravé par Philippe Galle en 1563.

24. Portrait de l'empereur Vitellius. A Dresde.

SUJETS ALLÉGORIQUES.

25. *Tabula cebetis. Carta vitæ.* Gravure signée de trois noms : *Franciscus Floris pinxit, P. Galle sculpsit, Joos de Bosscher excudit.* (MG. 1. tab. 163).

26. La Beauté, derrière laquelle on aperçoit la Mort. A Sans-souci, près de Postdam.

27. Les cinq sens. (H., W. pag. 342, n° 1848).

28. Perseverantia, Memoria, Patientia. (H., W. pag. 341, n° 1846). — Plusieurs vertus (n° 1849).

29. La Foi, l'Espérance et la Charité. (C. de Manul. vol. 3, pag. 187. n° 2255. C. de Schleissh. pag. 82, n° 472).

30. La Paix et la Charité, tableau portant la signature du peintre. Dans la galerie ducale de Gotha.

31. La Charité, sous les traits d'une mère environnée d'enfants. (Fü. Kr. V. d. K. IV, 58, n° IX).

32. La Magnanimité. *F. Floris inventor. H. Cock excudebat.* (MG. 94. M. tab. 110).

33. « On voyait encore à Anvers, chez Claes Jonglingh, les sept arts libéraux, dans une salle qui portait le même nom. » *Karel Van Mander.*

34. La Peinture et les autres arts figurés par Frans Floris sur les parois extérieures de sa maison. *Karel Van Mander.*

35. La Science, deux feuille gravées par H. Cock. (MG. 12 Z.)

36. Peinture de décor pour l'entrée de Charles-Quint à Anvers. *Karel Van Mander*.

37. La Victoire, grande composition allégorique, peinte pour l'entrée de Philippe II à Anvers : Floris la grava lui-même à l'eau-forte.

SUJETS TIRÉS DE L'ANCIEN TESTAMENT.

38. Adam et Eve dans le Paradis. (C. de M. pag. 159, n° 39. Kr. pag. 247, n° 6).

39. Adam et Eve sous l'arbre fatal, environnés d'animaux; dans le lointain, on voit la création de la femme. A Vienne, dans la collection de l'Académie des beaux-arts.

40. Adam et Eve sous l'arbre du bien et du mal; ils sont de grandeur naturelle; Adam se tient debout, Eve est assise. Dans la galerie des offices, à Florence.

41. Le péché originel; Adam est assis, Eve se tient debout. Le tronc de l'arbre est un squelette humain. Esquisse. (Recueil des œuvres lithographiques, vol. 5, Munich 1816; pl. 57, 6).

42. Le péché originel. (H., W).

43. Adam et Eve expulsés du paradis. A Vienne.

44. Adam et Eve trouvant mort leur fils Abel. Tableau cité par Karel Van Mander.

45. Loth et ses filles, dessin. (Cat. du Prince de Ligne pag. 234, n° 5). Maintenant dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

46. Loth et ses filles. A Berlin.

47. Péché de Loth avec ses filles. (Fü. Kr. V. d. K. IV, 49, n° 1.)

48. Même sujet. (Fü. Kr. V. d. K. a. a. O. n° II).

49. Sacrifice d'Abraham; gravé par Philippe Galle, d'après Frans Floris.

50. Isaac bénissant Jacob, qui se fait passer pour Esaü : dessin. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

51. Vie de Jacob et de Rachel. (Zani, p. II, vol. 3, p. 41).

52. Judas et Thamar. A Copenhague.

53. Ecole de Frans Floris : Moïse frappant le rocher. A Vienne.

54. Le Serpent d'airain. (Fü. Kr. V. d. K. IV, 56, n° VII).

55. D'après Frans Floris : David jouant de la harpe devant Saül. (Zani, p. II, vol. III, p. 311).

56. Consécration de Salomon. *Franciscus Floris inventor. Philippus Galle fecit. H. Cock excudebat.* Mortuo rege Davide, succedit ei filius Salomon. (MG. 1, tab. 75).

57. Le jugement de Salomon. (H., W.)

58. Salomon assistant à la construction du temple. (MG. H n° 1303, etc).

59. La Reine de Saba devant Salomon; gravure exécutée par Coornhart en 1557.

60. Suzanne au bain. (C. de Mannl. vol. 3, p. 188, n° 2260. C. de Schleissh. pag. 82, n° 474).

61. La chute des anges rebelles. Au Musée d'Anvers.

SUJETS TIRÉS DU NOUVEAU TESTAMENT.

62. « Une nuit de Noël. » Autrefois dans la cathédrale d'Anvers. *Karel Van Mander.*

63 L'Adoration des bergers Au Musée d'Anvers.

64. Même sujet. A Dresde.

65. Même sujet. (H., W .

66. La Vierge baisant le petit Jésus. Au Musée de Bruxelles.

67. Marie assise près d'une table et portant son fils sur ses genoux; sur le second plan, on voit St. Joseph au milieu d'un paysage. A Vienne.

68. Sainte Famille, demi-figures (C. de Mannl. vol. 2, pag. 157, n° 711.—C. de Schleissh. p. 101, n° 597).

69. Sainte Famille. (H., W. pag. 343).

70. Le massacre des Innocents, dessin original. (Voyez le catalogue de Weigel, 1re partie, pag. 68. n° 1090).

71. Même sujet. (Fü. Kr. V. d. K. IV, 53, n IV).

72. Le Christ appelant à lui les petits enfants. Tableau cité par Karel Van Mander.

73. Les Vierges folles et les Vierges sages, tableau signé. Chez les héritiers du bibliothécaire Bernhard, à Munich.

74. La Cène. (H., W.)

75. Le Christ lavant les pieds des apôtres; belle gravure, exécutée peut-être par Frans Floris lui-même. (Zani, partie II, vol. VII, p. 153).

76. Le Christ portant sa croix. A Dresde.

77. Même sujet, exécuté pour la chapelle de la croix, à Delft. Tableau cité par Karel Van Mander.

78. Jésus sur la croix; tableau cité par Karel Van Mander.

79. Même sujet; la Madeleine embrasse le pied de la croix. Gravé par Jean Sadeler, d'après Frans Floris.

80 La Résurrection; tableau cité par Karel Van Mander.

81. L'Assomption; tableau cité par Karel Van Mander.

82. St Luc devant son chevalet. Au musée d'Anvers.

83. Le Jugement dernier; autrefois dans l'église Notre-Dame des Victoires, à Bruxelles; maintenant dans le musée de la même ville.

IMAGES DE SAINTS.

84. St. Gommare liant avec sa ceinture un arbre qui a été coupé en deux et qui reprend aussitôt. Dans l'église collégiale de St. Gommare, à Lierre. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc.).

85. St. Jérôme. (H., W.)

86. Histoire de St. Luc, retable qui se trouvait dans l'église St. Jean, à Gand. *Karel Van Mander*.

87. St. Luc faisant le portrait de la Vierge. Dans les anciennes salles de l'académie de peinture, à l'étage supérieur de la Bourse, à Anvers. Descamps l'y a vu, au milieu du siècle dernier.

88. St. Luc, une tête de bœuf et les armoiries du peintre. Tableau cité par Karel Van Mander, dans la biographie d'Aertgen de Leyde.

89. St. Macaire. Tableau cité par Van Mander.

90. Communion d'un Saint; esquisse originale. (Catalogue de Weigel, 1re partie, p. 68, n° 1091).

PORTRAITS.

91. Portrait de Jean de Leyde. A Schwerin.

92. Portrait de sa femme. A Schwerin.

93. Portrait d'un chanoine. Au musée d'Anvers.

94. Portrait d'un jeune homme. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne.

95. Portrait d'un homme gras, portant un faucon sur le poing et âgé d'environ 47 ans; tableau peint en 1558. Dans la galerie impériale, à Vienne.

96. Portrait d'une femme très-grasse, vue jusqu'aux genoux et peinte aussi en 1558. Dans la galerie de Vienne.

97. Portrait d'un vieillard. A Copenhague.

98. Portrait d'une jeune fille. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne.

99. Portrait d'une jeune fille qui sourit. A Dresde.

TABLEAUX DE GENRE ET DESSINS.

100. Altercation entre deux époux ; tableau apocryphe. Au musée de Bruxelles.

101. Un concert. (H., W.)

102. Trois dessins qui appartenaient au prince de Ligne. (Catalogue, p. 233, n°ˢ 1, 2, 3.)

103. Les dessins de Frans Floris que Jérôme Cock a gravés sur cuivre étaient connus de Vasari ; voyez sa biographie de Marc-Antoine.

104. Le Jugement dernier, vitrail de Ste. Gudule, a été fait par Jacques Floris, frère de notre artiste.

CHAPITRE XI.

Pierre Breughel — Pierre Pourbus.

La famille Claeyssens.

Pierre Breughel, né en Hollande, étudie dans l'atelier de Pierre Koek, d'Alost, mais se forme surtout d'après les ouvrages de Jérôme Bosch. — Il visite l'Italie. — Sa manière, ses tableaux. — Détails sur la vie et les ouvrages de Pierre Pourbus. — Il suit la vieille méthode brugeoise et meurt dans un âge avancé. — La famille Claeyssens.

L'engouement des Pays-Bas pour l'Italie faisait négliger, dédaigner, non-seulement les inspirations, les formes locales, dans la grande peinture, mais l'élément populaire qu'avaient déjà signalé aux artistes les maîtres brugeois et les tableaux de Quinten Matsys. Ce genre à part devait pourtant constituer une des gloires de la Néerlande. Le sens

pratique, les goûts communs, la jovialité familière des populations qu'elle nourrit, les entraînaient vers les scènes du monde réel, vers les images de l'existence ordinaire. Tous les aspects de la vie ont leur charme, leur secrète beauté; on sent frémir dans les moindres objets l'âme universelle, dont la poésie est comme la révélation magnétique. Sans doute les hautes forêts pleines de mystères, où le loriot siffle et chante pendant le jour, où les corbeaux se perchent à la brune avec des cris sauvages, où le hibou chasse dans l'ombre en râlant et en gémissant comme un oiseau que l'on déchire, où la lune fait glisser entre les branches ses mélancoliques rayons et, pour ainsi dire, ses lumineux regards, sans doute un spectacle pareil excite l'enthousiasme, provoque l'imagination, inspire de nobles idées. Mais on se plait souvent à parcourir les petits jardins, qui entourent les cabanes flamandes: si l'on n'y admire pas une grandeur épique, on y trouve une douceur élégiaque. La paisible clarté d'un soleil d'automne illumine les plantes potagères, les arbres garnis de fruits; le choux rouge étale somptueusement ses côtes de pourpre et ses feuilles violettes, l'oignon dresse sa longue tige que surmonte un corymbe de graines symétriquement disposées, la carotte agite au vent sa fane élégante, la bête à bon Dieu se promène sur le pourpier, une dernière rose de Bengale penche son front languissant, et le vivace chrysanthème arrondit ses groupes

de fleurs multicolores. Cependant une légère fumée s'exhale de l'habitation et tournoie avec indolence; la pomme regarde à travers le feuillage ambré, la pêche rougit et se cache, la haie de douce-amère laisse pendre lourdement ses baies de corail. Un petit oiseau caquette sur une branche, d'un air triste et indécis; doit-il rester, doit-il s'enfuir vers d'autres climats? Il hésite en considérant les arbres dorés par l'automne, comme autrefois par l'ardente lumière du soleil. Et nous, faut il aussi que notre pensée demeure sur cette terre, où l'affliction le dispute à la joie; faut-il qu'elle s'élance vers un autre monde, où elle flotte dans les nébuleuses régions du doute, où aucun indice manifeste ne nous apprend quel sera notre sort? Au printemps de la vie, on déborde d'espérance; mais le froid nous gagne à mesure que la saison décline, l'anxiété passe sur notre tête comme une bise de novembre et nous ne savons même plus ce que désire notre cœur tourmenté!

Le mépris que les artistes nationaux affichaient pour ces images rustiques, ou pour les scènes de la vie commune, était d'autant plus fâcheux qu'ils ne comprenaient pas l'art italien. Le sentiment idéal, qui en forme la base, échappait à leur nature positive. L'aspiration vers une beauté absolue ne les entraînait pas loin du monde réel; ils croyaient suivre dans leur vol les peintres du midi et restaient enchaînés sur la terre: une sorte d'illusion vaniteuse

leur cachait leur impuissance. Ils imitaient les procédés, les habitudes extérieures; mais la noblesse, l'élévation, la grâce, le charme intime demeuraient pour eux lettre close. Sauf dans un très-petit nombre de cas, ils ne rapportaient de l'Italie que des formes vides. Ils dessinaient à la manière ultramontaine, comme les pédants de collége fabriquent des vers latins. Le même fait se reproduit de nos jours: les œuvres les plus pâles de l'école moderne, en Belgique, sont celles qui annoncent le vain désir d'imiter Rome et Florence.

Pierre Breughel ne tomba pas dans ce travers. Il chercha autour de lui les modèles de ses tableaux et copia seulement la nature, cette galerie sans fin où Dieu expose lui-même ses pittoresques inventions. Un marchand pour lequel il travailla beaucoup, aimable et galant homme du reste, nommé Jean Frankert, l'excitait à suivre cette route. Etant familiers l'un avec l'autre et se plaisant ensemble, ils allaient souvent dans la campagne assister aux fêtes et aux noces de village : habillés comme de simples cultivateurs, ils se prétendaient les parents des fiancés, puis leur offraient des cadeaux pour appuyer leur stratagème; on acceptait en même temps les dons et les nouveaux liens. Breughel pouvait alors examiner de près les mœurs rustiques, la manière dont les paysans mangeaient, buvaient, dansaient, gesticulaient : suivant aussi de l'œil les intrigues champêtres, qui se nouaient pendant la

kermesse, il prenait pour ainsi dire les amours en flagrant délit. Toutes ces images restaient au fond de sa mémoire; il les reproduisait ensuite avec une extrême adresse et une grande vérité, soit à l'aide des couleurs à l'huile, soit à l'aide des couleurs délayées dans l'eau de gomme, car cet ancien procédé lui était agréable. Il imitait fidèlement les costumes et retraçait d'une façon étonnante les poses, la marche, les expressions, la lourdeur et la gaucherie des villageois. Mais ce qu'il saisissait le mieux, c'étaient les attitudes; il se servait aussi de la plume pour dessiner d'après nature de petits personnages et excellait dans ce genre de travail.

Breughel était né dans le village de ce nom, situé non loin de Breda, sur le territoire de Bois-le-Duc : on ignore comment s'appelait sa famille. Selon les uns, il serait venu au monde en 1510, selon les autres en 1530 [1]; ce fait n'a encore pu être éclairci [2]. Il eut dès son enfance sous les yeux les modèles qu'il étudia plus tard, puisque ses parents cultivaient la terre et soignaient les vaches. Pierre Koek d'Alost, fut le peintre qui lui ensei-

[1] Immerzeel.

[2] Il existe dans la collection Ambras, à Vienne, un grand plat de bois dont la face concave est chargée de peintures grotesques, d'inscriptions hollandaises et allemandes : on y lit en outre la date de 1528. Ce travail bizarre passe pour être de Pierre Breughel; s'il l'avait réellement exécuté, il faudrait qu'il eût vu le jour au plus tard en 1510.

gna les premiers éléments du dessin et du coloris : pendant qu'il travaillait dans son atelier, il portait souvent sur ses bras la petite fille de son maître, sans se douter qu'elle deviendrait un jour sa femme. Koek était lui-même un élève de Bernard Van Orley et un bon artiste. Ayant fait le voyage d'Italie, selon l'habitude, puis ayant contracté mariage et étant devenu veuf, des marchands de tapis, domiciliés à Bruxelles, lui mirent dans la tête d'aller pour eux à Constantinople : ils pensaient vendre au chef des Croyants de pompeuses tentures, ornées de personnages et d'animaux. Le peintre avait même préparé d'avance les cartons, sorte d'ouvrages pour lesquels son maître Bernard lui avait transmis son adresse. Ni lui, ni eux ne savaient que le Mahométisme défend de copier les traits de l'homme et de figurer les bêtes ! Pierre Koek fut donc bien surpris de voir que sa longue expédition resterait inutile et qu'on ne voulait pas entendre parler de ses travaux. Mais le talent fait usage de toutes les circonstances : l'artiste belge demeura une année près du Bosphore, examinant, dessinant la ville et la campagne, les types, les costumes, les troupes, les cérémonies ; de ce nombre était une noce turque, où les paranymphes conduisaient la fiancée à son époux, une sortie du Prince des fidèles environné de Janissaires, un enterrement selon la coutume islamite, plusieurs fêtes religieuses et un grand banquet. Lorsqu'il fut de retour, il grava sur bois ces esquisses et les publia.

On l'y voyait lui-même tenant un arc à la main [1].

Breughel prit ensuite les leçons de Jérôme Cock; mais il se forma surtout en imitant les œuvres singulières de Jérôme Bosch. Il peignait comme lui des scènes fantastiques ou burlesques; peu de personnes pouvaient envisager les dernières sans rire; elles égayaient et déridaient jusqu'aux hommes les plus sérieux. De là vint qu'on surnomma l'auteur *Pierre le drôle;* elles l'ont fait aussi appeler Breughel des paysans, pour le distinguer de ses fils Jean Breughel de velours et Pierre Breughel d'enfer, autrement dit le jeune. Nous avons vu comment il s'y prenait pour observer les mœurs champêtres.

Pierre le drôle ne manqua pas de voyager, selon l'habitude commune à tous les artistes. Il visita la France et l'Italie; pour se rendre dans la Péninsule, il traversa les Alpes. Partout il dessinait d'après nature; au milieu des montagnes, il crayonna une foule d'esquisses; bois de sapins, lacs majestueux, profondes vallées, hautes cimes couvertes de neige, lointains immenses, douces vapeurs, cascades et châlets, il retraça tout sur le papier. Ces études lui servirent plus tard à peindre les fonds de ses tableaux, fonds spacieux, délicats et bleuâtres, que l'on retrouve dans les productions de ses fils et qui distinguent la famille des Breughel.

Quand il eut terminé ses pérégrinations, il choi-

[1] Pierre Koek mourut à Anvers en 1550; il était peintre de l'Empereur et avait écrit plusieurs livres. *Karel Van Mander.*

sit Anvers pour résidence. Il s'y lia d'amitié avec Jean Frankert. En l'année 1551, il fut reçu dans la gilde ou corporation de St. Luc. Notre artiste devait à la nature un caractère paisible et sage : il parlait peu, ce qui ne l'empêchait pas d'être fort comique en société. Il se donnait le plaisir de contrefaire le revenant, de produire des bruits étranges et d'effrayer les personnes crédules.

Pendant qu'il habitait Anvers, il demeurait avec une jeune fille, qui était sa servante et sa maîtresse. Il l'aurait volontiers prise pour femme, si elle n'avait eu un défaut choquant : c'était de mentir sans cesse et à tout propos. La vérité semblait lui être odieuse; il fallait absolument qu'elle inventât des histoires, qu'elle se jouât de ses auditeurs. Ni prières, ni observations, ni menaces ne pouvaient la corriger. Breughel se fatigua si bien de ses talents diplomatiques, de ses hâbleries perpétuelles, qu'il résolut d'en finir. Pour se donner le droit de rompre leur liaison, il imagina un moyen : prenant une taille de boulanger passablement longue, il lui dit qu'à chacun de ses nouveaux mensonges, il y ferait une coche; s'il arrivait au bout, non-seulement il ne serait plus question de mariage entr'eux, mais ils cesseraient de vivre ensemble. Cette condition ne la guérit point; la taille se dentelait rapidement, l'espace libre diminuait de jour en jour, mais la sotte ne pouvait retenir sa langue, et le moment de la séparation fut bientôt arrivé.

Une fois qu'il put disposer de lui-même, Breughel chercha une consolatrice. La fille de Pierre Kock, son ancien maître, demeurait alors à Bruxelles avec la veuve du peintre. Il l'avait tenue sur ses bras, fait danser sur ses genoux et se demanda quel motif l'empêcherait de pousser maintenant plus loin la familiarité. Il sollicita donc ses bonnes grâces, puis se proposa comme mari. Sa main fut acceptée; seulement on craignait de sa part quelque faiblesse pour son ancienne gouvernante et on exigea qu'il vint habiter Bruxelles. Il y consentit sans regret, de manière que la noce eut bientôt lieu.

Breughel peignit une quantité d'ouvrages fantastiques et de scènes grotesques. Du temps de Karel Van Mander, l'Empereur d'Allemagne possédait un bon nombre des plus précieux. On admirait entr'autres le Massacre des innocents, où toute une famille suppliait un soldat d'épargner une des victimes; la terreur, la désolation de la mère étaient rendues avec beaucoup de pathétique. On remarquait aussi une tentation de Jésus, que le diable avait transporté au sommet des Alpes; des nuages les enveloppaient tous deux, mais le vent y pratiquait des ouvertures par lesquelles le regard plongeait dans les vallées, distinguait au loin des campagnes sans bornes et des cités entières. Herman Pilgrims et Guillaume Jacobsz, dont la ville d'Amsterdam était la résidence, conservaient également plusieurs tableaux d'un mérite peu commun.

On a beaucoup gravé d'après ses peintures sérieuses ou burlesques. Lui-même exécuta sur bois l'histoire d'Ourson et de Valentin, et sur cuivre des paysages qui retraçaient les bords du Rhin, dans les Alpes : il fit ces dernières planches à Rome. Jérôme Cock, Mandere, Perret, Philippe, Jean et Théodore Galle ont reproduit par le burin un grand nombre de ses ouvrages. Nous citerons seulement la Femme adultère, la Mort de la Vierge, la Cuisine grasse et la Cuisine maigre, les sept Vertus et les sept Péchés, la Tentation de St. Antoine, des noces de paysans et des sujets fantasmagoriques.

Peu de mois avant son décès, la régence de Bruxelles lui commanda plusieurs tableaux, qui devaient figurer le creusement du canal de Bruges à Anvers, motif bizarre et ingrat. Mais la mort fut si prompte à le saisir qu'il ne put terminer ce travail. Il avait fait un grand nombre de dessins artistement exécutés, avec des inscriptions conformes au sujet; les regardant lui-même comme très hardis et très scabreux, il eut peur qu'ils ne fussent une source d'embarras et de chagrins pour sa veuve : aussi lui ordonna-t-il de les brûler, quand il sentit venir sa dernière heure. Il lui légua par son testament une peinture, où l'on voyait une pie sur un gibet, comme s'il avait voulu par là désigner les calomniateurs et les médisants, qu'il vouait à la potence. Il avait aussi exprimé d'une manière symbolique le triomphe de la vérité : c'était même l'ouvrage qu'il regardait

comme son meilleur tableau. Ces deux productions mettent en droit de penser qu'il souffrit beaucoup des mauvaises langues. Il aurait dû savoir cependant que la parole a été donnée à l'homme pour dénigrer ses semblables, que si l'on attire la vue par ses talents, on redouble autour de soi le nombre des propos venimeux, comme le soleil fait éclore dans la vase des milliers d'insectes agressifs.

Ce qui donne de la valeur aux tableaux de Pierre Breughel, c'est qu'il renoua la tradition, qu'il ramena sur son propre terrain la peinture flamande exilée. Son voyage en Italie ne modifia point ses goûts; il avait pris le xvme siècle pour type et les œuvres des peintres méridionaux passèrent devant ses yeux sans l'influencer. Les grandioses perspectives, les formes étranges des Alpes, les lacs, les torrents, les glaciers, les cascades, les bleuâtres nuances des lointains, les forêts trempées dans les nuages, produisirent seuls de l'effet sur son esprit et demeurèrent gravés au fond de sa mémoire. Ils augmentèrent son penchant vers l'art fantastique. Il se montra donc toujours l'élève fidèle de Jérôme Bosch et le précurseur de Téniers. Sa gloire a moins pour base ses ouvrages que ses tendances. Car, il faut bien le dire, il exécutait d'une manière peu brillante. Sous ce rapport, ses fils l'ont éclipsé totalement. Il coordonnait mal ses productions; l'œil s'égare au milieu des lignes et des couleurs. Les dernières étant fort variées aussi bien de ton que de nature,

l'ensemble papillotte. La touche est rude, le manque de détails ferait croire que certaines parties sont seulement ébauchées. Mais il inventait d'une manière spirituelle, l'observation lui suggérait des idées très fines et on reconnaît aisément son style. Ses morceaux phantasmagoriques annoncent une intelligence active; les figures de ses tableaux populaires séduisent par l'énergie du dessin, par la diversité des motifs et par le naturel de l'exécution. Au surplus, comme le dit Rathgeber, c'est un peintre que l'on a trop négligé, dont on ne connaît pas assez les travaux; il mériterait qu'on le prit pour but d'une monographie.

Le musée de Bruxelles renferme depuis peu un ouvrage de sa main, qui semble tracé sur une impression blanche, comme ceux de Jérôme Bosch. En haut de la page, dans une gloire semi-circulaire, dernier reflet du ciel, on aperçoit une multitude immense de démons précipités vers l'enfer et amoindris par l'éloignement; cette longue file d'anges criminels s'élargit à mesure qu'elle se rapproche du spectateur, et son épanouissement forme la scène principale du tableau ou, pour mieux dire, le tableau même. Les milices de Dieu poursuivent la légion maudite, les uns sonnant de la trompette, les autres frappant du glaive et de la lance les ennemis de Jéhova. Leurs antagonistes sont d'horribles monstres, dans lesquels le peintre a uni, mêlé toutes les formes de la nature : les caractères des végétaux,

des poissons, des quadrupèdes et des volatiles sont associés en eux de la façon la plus étrange. Un diable à corps d'homme, à tête de grenouille, se défend contre un héros céleste; sa jambe gauche se termine par une grenade accompagnée de feuilles, l'autre jambe par un bouquet de racines; il porte dans ses bras un nid plein de petites créatures semblables à lui, étendues sur des branches comme les jeunes oiseaux sur le duvet. Près de là galoppe un squelette de cheval. Un homard sort ses pattes et son nez pointu d'une violine qui lui sert d'enveloppe. Ailleurs, un énorme poisson tombe à la renverse, en agitant des bras maigres et chétifs. Un diable armé d'un croc a pour tête un chou, pour corps une touffe de feuilles serrées, d'où se dégage une fleur conique et rouge, qui forme pinceau; il vole sur des ailes de papillon. Plus loin, on remarque une diablesse ouvrant de ses bras éthiques son ventre de grenouille, que fermaient des boutons et des boutonnières, et qui se trouve tout rempli d'œufs. Mille autres bizarreries surprennent la vue, déroutent l'intelligence, échappent au langage. Les couleurs se heurtent comme les formes dans cet amalgame sans nom. Le travail est facile et rapide.

Le Musée d'Anvers, d'un autre côté, possède un tableau facétieux de Breughel. Il a cependant pour sujet le Rédempteur conduit au supplice et portant sa croix. Le feuillé des arbres, la couleur glauque des perspectives présentent déjà les carac-

tères qui distinguent toute cette famille. On croirait voir une kermesse plutôt qu'une scène tragique. Mais cette vulgarité inopportune donne seule de l'intérêt à l'ouvrage : elle détourne nos yeux de l'Italie pour les fixer sur la Néerlande. Les personnages, grossièrement peints, ne semblent que des esquisses. La vue ne peut s'arrêter avec plaisir sur les couleurs dures et tranchées.

Quelques personnes pensent que Breughel avait adopté les opinions de la Réforme : aucun texte ne contient des renseignements positifs à cet égard. Mais plusieurs tableaux qu'il a signés sont des railleries évidentes du catholicisme. Un moine hypocrite, pour citer un exemple, est volé, pendant qu'il marche, par un autre tartufe[1]. Sur une seconde toile, des infirmes et des pélerins s'entrebattent près d'un cimetière[2]. Lorsqu'il figurait les épisodes de la passion, il les tournait vraiment en ridicule. Il a maintes fois l'air de s'en prendre au christianisme lui-même ; dans tel de ses ouvrages, un sarcasme voilé frappe les dogmes régnants, comme ces bourreaux masqués dont la hache exécutait les monarques.

Pendant que les différentes villes des Pays-Bas délaissaient les traditions locales pour s'engouer de la mode italienne, Bruges, le foyer de l'ancien style,

[1] Peinture qui se trouve à Naples, au Musée Bourbon.
[2] A Berlin.

demeurait fidèle aux souvenirs du xve siècle. Mais par un singulier hasard, c'était un hollandais, Pierre Pourbus, qui entretenait dans l'oratoire abandonné de Van Eyck et de Hemling la lampe des pieuses réminiscences. Il y contemplait d'un œil pensif, à travers l'ombre croissante, leurs immortels chefs d'œuvre. Satisfait de ce brillant spectacle, il crut pouvoir se passer des finesses ultramontaines. Il aimait mieux le ciel nacré, la brumeuse atmosphère de son pays que l'azur sans tache et l'air brûlant des contrées méridionales.

On a peu de détails sur son existence. Il vit le jour à Gouda, en Hollande, et se fixa très jeune dans la ville de Bruges. Aucun auteur ne donne la date de sa naissance. Il épousa la fille de Lancelot Blondeel, peintre indigène qui florissait entre les années 1510 et 1550. Maçon pendant sa jeunesse, il avait senti se développer au fond de son cœur le goût de l'architecture et l'amour de la peinture; sortant de sa condition infime, il s'était rangé parmi les artistes, mais pour montrer quelle distance il lui avait fallu franchir, il marquait tous ses ouvrages d'une truelle. Il excellait dans le plan des édifices, dans la peinture des ruines, des incendies nocturnes et autres sujets poétiques ou dramatiques. [1]. Il devint président de la corporation des peintres brugeois.

[1] Bruges possède encore trois tableaux de sa main : La Vierge et

Pierre Pourbus avait un atelier spacieux, regardé par Van Mander comme le plus beau qu'il eût jamais vu. Il exécutait aussi bien le portrait que l'histoire. Son plus brillant ouvrage ornait la cathédrale de Gouda et représentait la légende de St. Hubert. On voyait sur le panneau central un évêque administrant le baptême à deux personnes ; près de lui se tenaient deux autres individus qui portaient des torches; la scène avait lieu dans un temple magnifique, où les lois de la perspective étaient rigoureusement observées. La face intérieure d'une aile montrait le saint que les mauvais esprits tâchaient de séduire, en lui offrant des trésors. Ils renouvellaient cette épreuve à l'aide de belles femmes, sur l'aile correspondante. Au dehors, la Vierge enceinte montait des marches pour saluer Élisabeth, qui se trouvait dans le même état, circonstance naïvement exprimée par la légende :

> Mais la bonne Vierge Marie,
> Qui estoit de sa parenté,
> La vint voir, n'en doubtez mie,
> Par très grande humilité.

son fils adorés par St. Luc (dans l'église St. Sauveur), le martyre de St. Cosme et St. Damien, patrons de la médecine (dans l'église St. Jacques), et St- Luc faisant le portrait de la Vierge (dans les salles de l'Académie). Les deux St. Luc sont l'image du peintre lui-même. Quant aux sujets, ils ne servent guère que de prétexte à d'immenses encadrements d'architecture, dessinés sur le panneau et dorés.

Notre-Dame, qui estoit pleine,
De notre Seigneur Jésus-Christ,
Vint donc visiter sa cousine;
Or, sachez ce que l'enfant fist.

Dedans le ventre de sa mère,
S'agenouilla devant son maître;
Doulce chose et non pas amère,
Car ils étaient tous deux à naître [1].

Je recommande aux poètes et aux logiciens les deux derniers vers.

Pourbus étant un habile géomètre, les échevins du Franc de Bruges le prièrent de peindre sur une grande toile tout le pays qu'embrassait leur juridiction; il y dessina les hameaux, les petites villes, les bois, les rivières, les dunes et les grèves de l'océan. Cette immense carte existe encore à l'hôtel-de-ville.

Pourbus termina ses longs travaux en coloriant d'après nature, à Anvers, le portrait du Duc d'Alençon; l'ouvrage était des plus remarquables [2]. Dans l'année 1540, sa femme lui avait donné un fils, qu'il appela du nom de François et qui devint un bon artiste. Il mourut lui-même le 30 janvier 1584 [3].

[1] *La Vie de Saint Jehan Baptiste.*

[2] Karel Van Mander ne s'exprime pas très clairement à l'égard de ce tableau; il dit *le dernier ouvrage de sa main que j'aie vu.* (Het laatste, dat ik van zijne werken gezien heb etc).

[3] Galerie d'artistes brugeois, publiée par O. Delepierre; Bruges, 1840.

C'est à Bruges seulement que l'on peut apprécier son mérite : l'église de Notre-Dame surtout possède un grand nombre de tableaux peints par lui. Un des plus curieux est celui qui représente la transfiguration ; quoique datant de l'année 1573 [1], on le prendrait pour une page de Hemling. Le Christ vêtu d'un manteau blanc a pour piédestal un monticule, dont l'herbe jaune et les fins rochers semblent vraiment du xv[e] siècle. Jésus lève la main pour bénir : Élie et Abraham montrent leur buste au milieu des nuages, ainsi que Dieu le père : ces quatre figures sont nobles, sérieuses et pensives. Au pied du tertre, on aperçoit les disciples préférés, dans des postures pleines de caractère. Celui du milieu tend les mains vers le Christ avec un élan poétique et une ardeur sublime, qui agitent, qui mettent en mouvement tout son corps ; les deux autres sont surpris, éblouis, frappés d'admiration ; le néophyte de gauche, plus timide et plus faible, protège ses yeux contre la lumière, à l'aide de sa main. Dans le fond du tableau se déroule un paysage avec des arbres grêles. Il faut examiner la signature pour se persuader qu'on a devant les yeux un travail du xvi[e] siècle.

Sur l'aile gauche, on voit le donateur accompagné de ses fils au nombre de sept ; l'aile droite nous offre la donatrice, près de laquelle sont agenouillées

[1] Il porte en effet l'inscription suivante :
Anno domini 1573 P * P.

ses trois filles. Ce sont des têtes excellentes, dignes de Holbein. La donatrice a une figure douce, intelligente et réfléchie, qui pourrait servir de type à un romancier.

On croirait de même bien plus ancien qu'il ne l'est vraiment le tableau commémoratif, qui surmonte la tombe où repose Adrienne de Corona, veuve du sire de Villegas, morte en 1579, selon son épitaphe. Le panneau du milieu représente la Vierge et son fils, au-dessous desquels on lit cette inscription : *Monstra te esse matrem*. Un ange apporte des cerises dans un plat. Marie semble douce et naïve comme une toute jeune fille : un voile presque imperceptible environne sa tête. Le dessin, la couleur, les draperies offrent les caractères du siècle précédent. Le corps du Rédempteur et celui de l'ange ont même la gaucherie de cette époque.

Le donateur et ses six fils occupent l'aile gauche, la donatrice avec ses filles, l'aile droite. Ce sont encore d'excellents portraits à la manière de Holbein; on y remarque les yeux brillants de la vieille école, ces yeux qui ont si bien l'air de vous regarder. L'extérieur des volets porte la date de 1577 et semble en désaccord avec l'épitaphe. Mais le triptyque aura pu être demandé d'avance, et pouvait être fini depuis deux ans, lorsqu'on le plaça où il brille encore de nos jours.

Le travail le plus considérable de Pierre Pourbus orne la même église. Au milieu nous apparaît le

Sauveur crucifié : il se détache sur un ciel sombre, qui s'éclaire seulement dans le lointain de quelques bandes lumineuses. Dieu le père se penche au-dessus de l'instrument funeste et la colombe plane auprès de lui; Jésus lève la tête pour les voir Il leur jette un regard à la fois mélancolique, noble et résigné : ses traits expriment les mêmes sentiments. Les singulières postures des deux voleurs annoncent l'antagonisme de leur pensée.

Madeleine embrasse avec désespoir le pied de la croix; la Vierge défaillante est soutenue, presque portée par une sainte femme, dans une attitude vraiment dramatique. Une autre femme l'examine d'un air plein d'émotion, pendant qu'une troisième s'agenouille et considère le Fils de l'homme, en joignant les mains. Un sentiment très-vif anime ce groupe et se communique au spectateur. A gauche, St. Jean lève aussi la tête pour contempler le divin martyr; une profonde pitié contracte son visage. Le peintre lui a donné par malheur un type désagréable : son front fuit en arrière et ses cheveux bouclés ornent gauchement son crâne. A droite, St. Longin sur son cheval reconnaît la divinité du Christ. Différentes scènes d'une moindre importance s'échelonnent et se perdent dans le lointain.

Les ailes, dont chacune se divise en deux parties, forment quatre tableaux. On y admire le Sauveur couronné d'épines et flagellé, puis portant sa croix, puis descendu de ce gibet glorieux, puis pénétrant

dans les limbes. La description de ces épisodes nous conduirait trop loin. Nous dirons seulement qu'ils ne sont pas inférieurs à la scène principale. Le second et le troisième forment surtout d'harmonieux ensembles. Le coloris de ces divers morceaux est vif, intense et poussé au noir : ce qui frappe d'abord les yeux, c'est l'exagération du clair obscur. On passe si brusquement et si souvent de l'ombre à la lumière que la surface du panneau semble onduler, comme celle d'un lac par un mauvais temps. L'œil est, pour ainsi dire, balotté de couleur en couleur.

Quelques parties de ce tableau et la Cène de l'église St. Sauveur trahissent l'influence italienne soit directe, soit indirecte; sans que l'auteur eût franchi les Alpes, les imitations multipliées qu'il avait sous les yeux, pouvaient introduire dans ses ouvrages certaines formes méridionales. La dernière peinture a bien en général le caractère flamand; par une porte et par la fenêtre ouverte on aperçoit, selon le goût du pays, des champs pleins de lumière, des églises et des maisons. Pourbus a toutefois disposé le sujet à la manière ultramontaine; la chaleur, la vigueur du coloris font penser aux artistes de Venise. Quelques figures ont le teint basané que donne le soleil de Rome et de Naples. Les mêmes circonstances se reproduisent avec plus d'énergie sur les ailes; l'une nous montre David qui reçoit du grand prêtre ému les pains de proposition; l'autre Elie couché sous un arbre et réveillé par un ange

qui lui apporte sa nourriture de chaque jour. La peau sombre, la barbe épaisse et noire du prince fugitif ne rappellent nullement les blondes et vermeilles populations des Pays-Bas : sa main, sa jambe nue sont d'une couleur magnifique. Derrière lui se tient un homme drapé dans un manteau vert; il jette sur le spectateur des regards perçants, et la vivacité de sa physionomie atteste qu'il est venu au monde sous un ciel diaphane et embrâsé. Le second plan du paysage où dort le prophète Élie, présente encore un mélange très-remarquable du goût flamand et du goût italien [1].

Aucun homme en effet ne peut totalement vivre hors de son époque : il subit toujours l'action du milieu qui l'environne. Malgré son admiration pour Hemling [2], Pourbus se laissa lui-même entraîner par le courant du siècle.

Il avait pour compétiteurs à Bruges toute une famille d'artistes, sur lesquels on possède peu de renseignements. Le chef, Pierre Claeyssens, devint membre de la confrérie de St. Luc dans l'année 1516, avec le grade de disciple, étant élève d'Adrien Bekaert. On lui accorda le rang de maître en 1529. Il prit pour femme une demoiselle Roelants, qui lui donna deux fils, Gilles et Antoine. Après avoir passé du rire aux larmes et des pleurs

[1] Voyez dans le catalogue un recensement complet des tableaux de Pierre Pourbus que renferme Bruges.

[2] Voyez ce que nous en avons dit dans le tome deuxième, page 347.

aux chansons, comme tous les hommes, il termina sa carrière fort âgé, en 1576. Gilles, nommé peintre officiel d'Alexandre Farnèse, duc de Parme et de Plaisance, obtint le même titre sous le règne d'Albert et d'Isabelle. Il mourut dans sa ville natale en 1605 : une chapelle de l'église St. Jacques, consacrée à St. Léonard, fut le lieu qui reçut sa dépouille [1]. La biographie universelle de Michaud rapporte que son frère Antoine, plus habile et plus connu, se forma sous la direction de Quinten Matsys. Il y a là une erreur évidente. Matsys mourut l'année même où Pierre Claeyssens fut élevé au grade de maître dans la corporation de St. Luc; pour que cette assertion put être admise, il faudrait que Pierre eut donné le jour à Antoine vingt-quatre ou vingt-cinq ans auparavant; or, il devait alors polissonner avec d'autres marmots sur les places et dans les rues de la ville. On ignore les événements de son existence. Un artiste dont personne n'a jamais rien dit, mais dont on possède des tableaux signés et datés, l'un entr'autres de l'année 1616, était ou le frère ou le fils des précédents; il portait aussi le nom de Pierre

Tous furent les gardiens fidèles de la tradition et les continuateurs opiniâtres de la vieille école. L'art avait beau changer dans la Néerlande, ils ne changèrent pas avec le goût public. Admirateurs pas-

[1] *Galerie d'artistes brugeois*, publiée par Octave Delepierre.

sionnés de leurs illustres aïeux, ils auraient cru forligner en abandonnant leur méthode. Quelques panneaux plus modernes font eux-mêmes illusion. Un reflet de Van Eyck et de Hemling dore leurs ouvrages, comme ces lueurs tardives qui se projettent sur la façade des cathédrales, bien après le coucher du soleil. L'église de St. Sauveur, l'hôpital St. Jean, l'Académie et l'hôtel-de-ville, à Bruges, contiennent des morceaux qui permettront au lecteur de vérifier nos observations, d'étudier la manière des Claeyssens [1].

Le chef-d'œuvre de cette famille est le Jugement de Cambyse, placé dans la dernière salle de l'Académie. On y voit sur un linteau la date de 1598; c'est Antoine qui a exécuté les deux scènes dont se compose ce terrible drame. La première figure la condamnation du magistrat prévaricateur. Il est assis sur son fauteuil, vêtu d'une robe de pourpre, et tient son bonnet à la main, car le roi Cambyse lui adresse la parole. Si l'on en croyait son doux et honnête visage, au lieu de le prendre pour un scélérat, on le prendrait pour un brave et digne citoyen. La peine que lui cause l'indignation du monarque s'exprime sur ses traits avec une naïveté charmante; peu s'en faut que les larmes ne lui viennent aux yeux. Cambyse porte une splendide robe de brocart et un manteau d'hermine; il appuie l'index de sa main

[1] Voyez dans le catalogue l'énumération de ces peintures.

droite sur le pouce de sa main gauche, comme un homme qui argumente; l'autocrate ingénu veut absolument lui démontrer qu'il est coupable! Il n'a pas l'air furieux, mais calme, et semble discuter un point de doctrine. On admire malgré soi sa belle tête, encadrée d'une barbe brune et de cheveux magnifiques. Par son ordre, un sergent saisit le bras droit du juge, pour le conduire en prison. Les trois spectateurs placés près du criminel sont vrais comme la nature et au-dessus de tous les éloges. Les autres personnages, qui forment la suite du prince, ne révèlent pas moins de talent et ne sont pas traités avec moins de bonheur. Dans le lointain, on découvre une place entourée de maisons gothiques; le geôlier y incarcère le criminel.

Le second ouvrage nous montre son supplice. Le malheureux gît sur une table où des cordes retiennent ses pieds et ses mains. Les bourreaux l'écorchent tout vivant; deux tortionnaires lui fendent la peau des bras, un autre lui entame la poitrine; le dernier, qui paraît un excellent homme, lui a déjà presque entièrement dépouillé la jambe; le manche de son couteau entre les dents, il tire l'épiderme de la victime, comme s'il lui ôtait ses bas. Aucun d'eux n'est ému, attendri, dégoûté de ses fonctions; ils ne sembleraient pas plus tranquilles en mettant à nu les chairs d'un mort. Cambyse, le sceptre à la main, garde la même impassibilité; les autres spectateurs n'éprouvent aucun frémissement. Un aide-bourreau

se laisse seul troubler par la vue de cette affreuse torture. Mais le calme général n'est pas de l'insignifiance; les têtes sont vivantes, les yeux pleins d'expression. Le corps du juge satisfait aux lois de l'anatomie; sa bouche contractée, ses doigts crispés attestent sa douleur et ne permettent pas aux curieux de demeurer froids comme les personnages. Au second plan, le fils du condamné siège sur la peau de son père; dans le fond, pardelà le mur d'enceinte, on voit un jardin, une tour et le ciel, exécutés à la façon de Hemling.

Ce grand homme lui-même n'aurait peut-être pas mieux fait. La netteté, la vigueur du dessin, l'habile agencement de toutes les parties, la finesse et la beauté de la couleur placent ces deux tableaux parmi les chefs-d'œuvre de l'art néerlandais. Le temps les a respectés l'un et l'autre. On dirait que le génie de Hemling a passé un moment dans l'âme du peintre et fait éclore dans son atelier, comme un souvenir des anciens jours, cette fleur merveilleuse.

TABLEAUX DE PIERRE BREUGHEL.

1. Le péché originel. Dans l'académie des beaux-arts, à Vienne.
2. Construction de la tour de Babel. A Vienne.
3. Même sujet, tableau de dimensions plus petites cité par Karel Van Mander.

4. Bataille entre les Juifs et les Philistins. A Vienne.

5. Le massacre des Innocents, tableau cité par Karel Van Mander.

6. Même sujet. Dans le château royal de Würzbourg.

7. St. Jean Baptiste prêchant dans une forêt. A Munich.

8. Même sujet. A Schleissheim.

9. Jésus tenté par le démon. Tableau que cite Van Mander. Rubens possédait une peinture analogue, qui portait le numéro 210 dans sa collection.

10. Jésus catéchisant le peuple. A Dresde.

11. La femme adultère. A Munich.

12. Même sujet. Copie d'un tableau de Breughel, faite par Christian Richter. Dans la collection ducale de Gotha.

13. Jésus conduit au supplice. Dans la galerie de Vienne.

14. Même sujet. Au musée d'Anvers.

15. Le Golgotha. A Florence.

16. La conversion de St. Paul, au milieu d'un paysage plein de rochers. Tableau cité par Van Mander.

17. La résurrection du Christ, dessin grotesque. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

18. La chûte des mauvais anges. Au musée de Bruxelles.

19. Les supplices de l'enfer. Dans les salles de l'Académie des beaux-arts, à Vienne.

20. Même sujet, traité d'une manière différente. Dans les salles de l'Académie des beaux-arts, à Vienne.

21. Tentation de St. Antoine, tableau qui se trouve à Rome dans le palais Colonna et que l'on attribue fautivement à Lucas Cranach.

22. Marguerite furieuse qui accomplit un vol à l'entrée de l'enfer : Karel Van Mander et Baldinucci désignent tous les deux ce tableau d'une manière aussi obscure.

23. Portrait de Frans Floris. Autrefois dans la collection de Rubens, n° 214.

24. Portrait de sa femme. Autrefois dans la collection de Rubens, n° 215:

25. Bataille contre les Turcs. Autrefois dans la collection de Rubens, n° 212.

26. Aveugles qui se suivent l'un l'autre : les premiers tombent déjà. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne.

27. Même sujet, peint sur toile à la détrempe. Dans le musée Bourbon, à Naples.

28. Des pélerins en voyage. Dessin à la plume sur papier bleu, fait en 1564.

29. Des pélerins en voyage; tableau lithographié à Munich en 1816. Recueil des œuvres lithographiques, vol. III, XXXIII, 4.

30. Un moine hypocrite volé par un autre tar-

tufe, pendant qu'il marche. Dans le musée Bourbon, à Naples.

31. Un alchimiste cherchant la pierre philosophale; dessin fait en 1558, qui se trouvait jadis dans la collection de Crozat. (Mariette, Descript. 5, p. 105).

32. Réjouissances de carnaval. Dans le musée de Vienne.

33. Kermesse de village; dessin de l'année 1556, qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

34. Fête de village; tableau de l'année 1559, qui se trouve dans le musée de Vienne.

35. Paysage où des campagnards se divertissent en dansant et en buvant sous des arbres, devant une maison. Dans la Pinacothèque.

36. Danse de paysans. A Berlin.

37. Danse comique. Dans la galerie de Florence.

38. Des infirmes et des pélerins qui s'entrebattent près d'un cimetière. A Berlin.

39. Trois paysans qui se battent parce qu'ils n'étaient pas d'accord en jouant aux cartes. Des hommes et des femmes cherchent à les apaiser. Sur le devant du tableau, un banc renversé et des cartes éparses. Des cabanes forment la perspective. A Dresde.

40. La cuisine grasse; tableau cité par Van Mander.

41. La cuisine maigre; tableau cité par Van Mander.

42. Un homme en chemise et baîllant; dessin. (Basan, Mariette p. 129, n° 841).

43. Un grand plat de bois, entièrement couvert à l'intérieur de sujets drôlatiques, peints en 1528; outre la date, on y voit des inscriptions allemandes et hollandaises. Dans la collection Ambras, à Vienne.

44. Des squelettes allant en voiture; grand tableau très-burlesque. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne.

45. Plusieurs caricatures; dessin (Basan, Mariette p. 129, n° 840).

46. D'après Pierre Breughel: Amalgame fantastique de plantes et d'animaux. Dans la collection Ambras, à Vienne.

47. Capture d'un poisson monstrueux, dessin fait en 1556. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

48. Le Printemps, tableau de l'année 1560. A Vienne.

49. L'Eté, tableau de l'année 1560. A Vienne.

50. L'Automne, tableau de l'année 1560. A Vienne.

51. L'Hiver, tableau de l'année 1560. A Vienne.

52. Tableau d'hiver. Dans la galerie de Cassel.

53. Paysage, au milieu duquel brûle un feu de ramée sèche. Tableau qui appartenait jadis à Rubens.

54. Tableau d'hiver. A Copenhague.

55. Un paysage. A Cassel.

56. Petits vaisseaux peints à la détrempe. Jadis dans la collection de Rubens.

57, 58, 59. Trois kermesses de village; chez M. Cuypers, amateur distingué, à Ginneken, près de Bréda.

60. Plusieurs peintures dans la galerie Lichtenstein, à Vienne [1].

TABLEAUX DE PIERRE POURBUS.

1. Le grand prêtre donnant à David les pains de proposition, aile gauche d'un triptyque. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

2. Elie dans le désert, réveillé par un ange qui lui apporte de la nourriture; aile droite d'un triptyque. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

3. L'Annonciation; extérieur de deux volets. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

4. La Visitation; la Vierge, montant une marche, saluant Elisabeth enceinte. Côté extérieur d'une aile de triptyque, décrit par Van Mander.

5. L'adoration des bergers, panneau central, qui porte l'inscription suivante : *Petrus Pourbus faciebat anno domini* 1574. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

[1] Nous n'avons donné dans ce catalogue que l'énumération des peintures et des dessins originaux; celle des planches gravées aurait pris trop de place.

6. L'adoration des mages, extérieur d'un volet du tableau précédent, grisaille. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

7. La Circoncision, extérieur d'un volet du même tableau; grisaille. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

8. Jésus couronné d'épines et flagellé; portion d'un volet gauche. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

9. Jésus portant sa croix; fragment du même volet. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

10. Jésus sur la croix, panneau central auquel appartiennent les deux volets précédents. A Bruges, dans l'église Notre-Dame.

11. La descente de croix; portion de l'aile droite du tableau précédent. A Bruges, dans l'église Notre-Dame.

12. La descente de Jésus dans les limbes; portion de l'aile droite du même tableau. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

13. La Vierge et l'enfant Jésus, avec cette inscription : *Monstra te esse matrem*. Panneau central d'un triptyque placé en mémoire d'Adrienne de la Corona, morte en 1579, selon l'épitaphe. L'extérieur des ailes porte cependant la date de 1577; on avait sans doute commandé le tableau d'avance. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

14. La Vierge et l'enfant Jésus au milieu d'une

vaste et sombre campagne; milieu de triptyque. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

15. La Cène, panneau central. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

16. Même sujet, portant cette inscription : *P. Pourbus faciebat anno domini* 1562. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

17. La transfiguration, tableau central portant l'inscription suivante : *Anno domini* 1573 P * P. Dans l'église Notre Dame, à Bruges.

18. Descente de croix, grisaille signée de cette manière : *Petrus Pourbus faciebat* 1570. Panneau central. Dans la collection de l'Académie, à Bruges.

19. Portement de croix, grisaille; volet gauche du tableau précédent. A Bruges, dans les salles de l'Académie.

20. La Résurrection du Christ, grisaille; volet droit du même tableau. A Bruges, dans les salles de l'Académie.

21. Trois petits panneaux qui servaient de soubassement au triptyque mentionné ci-dessus : on y voit l'Annonciation, la Nativité, la Circoncision.

22. Le Jugement dernier, tableau qui porte la signature suivante : 1551 P * P. Dans les salles de l'Académie à Bruges.

23. Attribué à Pourbus : Un miracle opéré par l'intervention de la Vierge. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

24. Tentation de St. Hubert, auquel les démons

offrent des trésors; volet. Jadis dans la cathédrale de Gouda. *Karel Van Mander.*

25. Tentation de St. Hubert, auquel les démons présentent de belles femmes; volet. Jadis dans la cathédrale de Gouda. *Karel Van Mander.*

26 Un évêque baptisant deux catéchumènes, panneau central. Jadis dans la cathédrale de Gouda. *Karel van Mander.*

27. Un donateur avec ses sept fils, aile gauche du n° 17. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

28. Une donatrice avec ses trois filles, aile droite du n° 17. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

29. St. Jean, grisaille; à l'extérieur des volets précédents.

30. Un St. Évêque, grisaille; à l'extérieur des volets précédents,

31. Un donateur avec St. Jacques et ses quatre fils; volet du n° 5. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

32, Une donatrice avec St. Charles et ses six filles; volet du n° 5. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

33. Un donateur avec ses six fils, aile gauche du n° 13. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

34. Une donatrice avec ses six filles; aile droite du n° 13. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

35. Un donateur avec son fils et St. Nicolas; volet du n° 14. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

36. Deux donatrices avec Ste. Anne et la Vierge; volet du n° 14. Dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

37. Un portrait d'homme. Dans les salles de l'Académie, à Bruges.

38. Portrait du duc d'Alençon, peint d'après nature; tableau cité par Karel Van Mander.

39. Portrait du jeune Marckardt, qui tient un pot d'argent garni d'ornements d'or ciselés. A Vienne.

40. Portrait du comte espagnol Pierre Guzman Olivarez. A Vienne.

41. Portrait du roi de Suède Erich. Dans la galerie ducale de Meiningen.

42. Portrait d'un gros homme. A Vienne.

43. Portrait d'un homme âgé de 34 ans, peint en 1550. A Vienne.

44. Portrait d'un homme de 30 ans, peint en 1559. A Vienne.

45. Portrait d'une jeune fille. A Vienne.

46. Les arts et les sciences sous la forme des Muses, protegées par le Courage etc. Dans l'hôtel-de-ville, à Bruges.

47. Carte du Franc de Bruges, peinte à l'huile. Dans l'hôtel-de-ville, à Bruges.

48. Sujet allégorique concernant l'amour; tableau signé : *Petrus Pourbus faciebat.* P * P. Dans le château du roi de Hollande, à La Haye.

49. Portraits de six gentilshommes, sur un même panneau, armés de pied en cap. Dans le château du roi de Hollande, à La Haye.

50. Portrait d'un magistrat vu de trois quarts et tenant à la main un papier sur lequel on lit :

Ætatis suæ 34. *Fortune le veult.* Dans le château du roi de Hollande, à La Haye.

TABLEAUX DE LA FAMILLE CLAEYSSENS.

1. Le festin d'Assuérus, par Antoine Claeyssens. Plusieurs personnages sont les portraits de certains magistrats du temps, comme l'indiquent leurs noms inscrits sur leurs vêtements ou à côté d'eux. Tableau d'une couleur brillante, mais dure et sèche. La cadre porte la date de 1574, et le panneau cette signature : *Anthonius Claeisins me fecit.* Dans l'hôtel-de-ville, à Bruges.

2. Par le même : Le jugement de Cambyse, tableau qui porte la date de 1598. Dans les salles de l'Académie, à Bruges.

3. Par le même : Le supplice du juge prévaricateur. Dans les salles de l'Académie, à Bruges.

4. Par le même : La Vierge et l'enfant Jésus adorés par Saint Bruno. Peinture d'une singulière exécution qui porte ce monogramme : A. C. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

5. Ecce homo, par Pierre Claeyssens. Le Christ est depuis les pieds jusqu'à la tête couleur lie de vin. On remarque sur le panneau cette signature : *Petrus Claeissens fecit* 1609. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

6. Un donateur en prière, aile droite du tableau précédent. Portrait magnifique, digne de Van Eyck

et de Hemling, exécuté à leur manière. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

7. St. Jean l'évangéliste tenant son calice, d'où s'élance un dragon ailé, pendant qu'il consacre et bénit le vase. On croirait ce travail du xv° siècle. Volet gauche du n° 5. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges. Ce triptyque sert de monument commémoratif à l'abbé Jean Montanus.

8. Le portement de croix, tableau médiocre signé : *Petrus Claeissens fecit* 1616. Dans l'hôpital St. Jean, à Bruges.

9. La descente de croix, par Antoine Claeyssens, tableau médiocre et d'un coloris intense, mais faux. Il porte cette signature : *Antonius Claeissins* F. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

10. Un donateur avec son patron St. Charles, volet droit du tableau précédent. A Bruges, dans l'église St. Sauveur.

11. Un Saint tenant une croix et un livre; aile gauche du n° 9 Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

12. La Résurrection, par Pierre Claeyssens, grand tableau. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

13. La Pacification de Gand. On y voit la Paix sur un char trainé par des ânes, écrasant la Discorde et que l'Envie s'efforce inutilement d'arrêter. *Petrus Claeissens fecit.* Dans les salles de l'Académie, à Bruges.

CHAPITRE XII.

Martin de Vos. — Les Iconoclastes.

Martin de Vos naît à Anvers d'un père hollandais. — Il entre dans l'atelier de Frans Floris, puis visite l'Italie. — Son affection pour le Tintoret. — Succès qu'il obtient à son retour. — Il meurt en 1603. — Sa manière, ses tableaux. — Ravages des Iconoclastes. — Dissensions et asservissement de la Belgique.

Tant que la même puissance gouverna la Belgique et la Hollande, tant que les provinces du nord et du midi se conformèrent aux suggestions de la Providence, qui leur conseillait de rester unies pour leur gloire comme pour leur bonheur, les artistes des deux contrées se mêlèrent, s'influencèrent réciproquement, et il serait absurde de diviser leur histoire. Il ne faut pas oublier que le maître de

Rubens, Otho Van Veen, était lui-même un hollandais. L'union des écoles ne cessa que pendant le règne d'Albert et d'Isabelle. Les populations flamandes et bataves suivaient alors des directions tout-à-fait contraires; le génie qui les avait guidées en commun s'éloigna d'elles et fut remplacé par deux esprits différents, que la haine excitait l'un contre l'autre.

Le père de Martin de Vos, né à Leyde, était venu s'établir à Anvers, on ignore dans quelle année; l'opulence de la ville l'attira sans doute. Il se nommait Pierre et fut reçu, en 1519, membre de la corporation de St. Luc. Son fils vit le jour en 1531. Il lui montra lui-même les éléments de la peinture. Un fait remarquable, dont l'histoire des lettres comme celle des arts fournit de nombreuses preuves, c'est que beaucoup d'hommes supérieurs doivent l'existence à des hommes médiocres : la nature semble avoir besoin de préparatifs pour les mettre au jour et n'obtenir que peu à peu ce brillant résultat. Le soin affectueux avec lequel Martin fut élevé agit sans doute sur son talent de la manière la plus favorable. Quand il eut conquis une certaine adresse, son père l'envoya chez Frans Floris[1]; sa verve attisée par le grand homme jeta soudain de brillantes clartés.

Mais il fallait qu'il suivît la mode et allât prêter

[1] *Karel Van Mander*, note de l'édition publiée en 1764, p. 349.

foi et hommage aux héros de l'école italienne. Si Rome et Florence éveillèrent son admiration, ce fut Venise qui gagna ses sympathies. La ville des lagunes compose en effet une sorte de Flandre méridionale : les ondes l'envahissent comme la Flandre du nord, ses canaux multipliés lui donnent la plus grande ressemblance matérielle avec les cités néerlandaises, les brouillards de la mer et les vapeurs des Alpes paraissent quelquefois changer sa latitude, les vastes plaines de la Lombardie rappellent exactement les plaines sans fin des Pays-Bas, les habitants ont le même génie commercial et industriel, leurs artistes ont révélé des tendances analogues. La prédilection des peintres belges et hollandais pour cette reine déchue ne doit donc pas surprendre; elle était la conséquence inévitable d'un fait important, d'une curieuse similitude.

Martin de Vos s'enthousiasma devant les toiles des Rubens italiens, ces toiles brillantes où le maître semble avoir emprisonné les rayons du soleil couchant. Séduit par les œuvres du Tintoret, il convoita l'amitié de l'auteur, qui lui accorda son estime et son affection. Ils se lièrent si étroitement que le Vénitien lui fit exécuter les paysages de ses seconds plans. La facilité de Martin de Vos charmait ce hardi travailleur; il lui enseigna tout ce qu'il savait, et, ne pouvant partager avec lui son talent, lui communiqua du moins les fruits de son expérience. Malgré l'attrait d'un tel chef, malgré le péril d'un

si puissant voisinage, l'homme du nord conserva son indépendance morale; ses tableaux n'eurent point les caractères d'un pastiche et sa renommée, grandissant peu à peu, traversa bientôt toutes les populations italiennes. Les Médicis et d'autres grands personnages lui firent exécuter des portraits. Ses morceaux d'histoire augmentèrent de jour en jour la faveur que lui témoignait le public [1].

Martin de Vos demeura longtemps dans la Péninsule; on ne sait pas au juste quand il prit la route des Pays-Bas, mais comme la gilde anversoise le reçut avec distinction en 1559, il est manifeste qu'il abandonna l'Italie avant l'âge de 28 ans. Il rapportait nombre d'esquisses faites d'après les vases grecs et romains. Ayant débuté par des tableaux d'autel, qui lui valurent les éloges de tout le monde, il obtint rapidement sur le sol natal une gloire plus brillante que celle dont il jouissait hors du pays. Quand le prince de Parme se fut rendu maître d'Anvers, en 1585, il lui fit l'honneur de le visiter; il le chargea de reproduire ses traits, car la nature lui avait donné un grand talent pour ce genre d'imitation [2]. De Vos composait non-seulement avec facilité, mais son pinceau n'était pas moins expéditif que son intelligence. Sa promptitude à inventer, à ordonner un sujet lui permit de

[1] Descamps est le seul auteur qui donne ces détails. Où les a-t-il puisés? Je l'ignore; il n'en indique pas la source.

[2] *Karel Van Mander;* édition publiée en 1764, notes de la p. 349.

tracer beaucoup de dessins pour les graveurs [1]. Si les estampes dont il fournit les modèles ne sont pas plus nombreuses que les planches burinées d'après Heemskerk, elles ne le sont pas moins; elles témoignent en faveur de son esprit et de son habileté [2]. Martin forma une troupe d'élèves dont plusieurs devinrent célèbres par la suite, notamment Wenceslas Coeberger, peintre de la cour sous Albert et Isabelle, Henri de Clerck [3], et Guillaume de Vos. Celui-ci était le fils de Pierre de Vos, frère de Martin et artiste médiocre.

Selon Karel Van Mander, Martin de Vos était un bel homme, grand de taille, d'un noble aspect, ne manquant pas d'embonpoint. Son tableau de St. Luc, exécuté à l'âge de quarante et un ans pour l'autel de la confrérie, dans l'église Notre-Dame, à Anvers, ne dément pas ces assertions: l'apôtre est l'image de l'auteur et la Vierge, qui lui sert de modèle, nous découvre les traits de sa femme [4]. Il a

[1] Il exécutait ces dessins au crayon noir, à la plume, au bistre et à l'encre de Chine.

[2] Voici les noms des artistes qui gravèrent ses dessins et ses tableaux: Barbé, Nic. de Bruyn, Jacques de Bye, Aliprandus Caprioli, Adrien Collaert, Jean Collaert, Jean Dumer, Georges Fenntzel, Giacomo di Franco, Corn. Galle, Henri Goltzius, Jules Goltzius, Pierre de Jode, Lederer, Charles de Mallery, Ægidius Novellanus, Crispin de Passe, Simon de Passe, Servaes Racuen, Jean Sadeler, Raph. Sadeler, Phil. Thomassin, Wussim, Jacques de Weerdt, Ant. Wierix, Jérôme Wierix, Jean Wierix. *Rathgeber*.

[3] *De Bie*, p. 163. — *Houbraken*, 1re partie, p. 121.

[4] Livret du musée d'Anvers, 1829.

quelque chose de pieux, de doux et de réfléchi : on le prendrait pour un moine ; c'est le type de l'homme du nord, aux passions froides comme la température des lieux où il séjourne. Son épouse, blonde flamande, porte sur ses traits réguliers la même expression : elle est rose et blanche, sans fadeur, et on croirait que la lune a peint son visage de ses rayons d'argent : un air de vague somnolence lui donne d'ailleurs quelque similitude avec la lumière des nuits diaphanes. Elle nous offre aussi le type de la beauté du nord, calme et intelligente, mais enveloppée d'une sorte de brume.

Martin de Vos acquit par son travail des biens assez considérables et mourut à l'âge de 72 ans, le 4 du mois de décembre 1603.

Le musée d'Anvers possède de lui cinq grands panneaux, six volets et deux petites grisailles. Ces ouvrages permettraient à eux seuls de caractériser son style, au moins depuis son retour dans les Pays-Bas. Quand on a lu son histoire, que l'on connaît ses relations avec le Tintoret et son goût prononcé pour les tableaux de ce peintre fameux, on éprouve en examinant les siens un vif étonnement. Quoi ! ces figures blanches, ces peaux presque laiteuses, ces légères nuances purpurines, semblables à l'incarnat d'un enfant, c'est un admirateur des Vénitiens qui les a exécutées ! Il a pu souffrir ces tons crayeux, cette lumière blême et, en quelque sorte, maladive ! On ne comprend pas qu'il ait oublié à

ce point la sombre végétation, les faces basanées, les chaudes couleurs et le profond azur qui délectaient sa vue, pendant qu'il habitait la péninsule italienne.

Les formes présentent des caractères analogues; elles sont généralement élégantes, mais d'une élégance trop mignarde, trop efféminée. Dans le *Baptême du Christ*, le Messie a un air dameret; les femmes diront sans doute qu'il est joli garçon et plus d'une l'animera par la pensée : elle en fera ainsi, malgré elle, une critique mordante. Le St. Jean qui le baptise s'offre à nous comme un doucereux campagnard : la vérité de son type, la franchise de son expression ne sauvent pas l'afféterie de son air et de sa tournure. Le calme de l'artiste se retrouve dans ses personnages; aucune passion forte n'a prise sur eux, aucune tempête n'agite leur cœur; ils font immédiatement souvenir que le peintre était de race hollandaise. A voir le phlegme imperturbable du Messie et des apôtres, on ne peut les croire de la Judée; ils sortent de l'estaminet, sans le moindre doute: ils y ont gravement, lentement, paisiblement fumé leur pipe et vidé plusieurs schopes de bière : c'est là que Jésus harangue ses disciples, entre deux bouffées de tabac et deux gorgées de cervoise. Des Chananéennes d'Amsterdam et de La Haye y sont venues écouter ses paraboles, et le fils de David les catéchise d'un air impassible. Nous voyons même dans quelques tableaux la femme de

Martin de Vos; elle y joue tour-à-tour le rôle de la Vierge, des saintes et des martyres, comme une belle actrice frisonne. On cherche sur sa tête les plaques d'or et le grand bonnet de dentelles, qui valent mainte œillade à ces charmantes filles des brouillards.

De Vos atteint cependant quelquefois une vérité plus mâle et plus sérieuse; je mentionnerai, comme exemple, une tête de vieillard : elle se trouve dans le tableau où les Pharisiens adressent au Sauveur des questions insidieuses. C'est un excellent portrait. L'ouvrage qui représente St. Pierre tirant un denier de la gueule d'un poisson, pour payer le tribut, renferme aussi un admirable pêcheur. Martin avait une grande connaissance de l'anatomie; peu d'artistes néerlandais ont mieux peint les nus, mieux indiqué les méplats de leurs figures : examinez la majeure partie de ses têtes, le buste et les bras de Constantin, le Sauveur et le St. Jean du *Baptême* cité plus haut. Son séjour au-delà des Alpes ne lui fut donc pas inutile : les productions idéales de l'école ultramontaine lui donnèrent en outre un sentiment de la beauté, qui s'exprime çà et là d'une heureuse manière; si le Christ montrant ses plaies à St. Thomas avait une expression moins apathique, ce serait un personnage irréprochable. Ses draperies assez bien faites, quoiqu'un peu amples, ne se distinguent par aucun trait spécial; mais il groupe ses acteurs d'une façon intelligente et harmonieuse. Ils

ne ressortent pas en clair sur un fond plus obscur, mais se détachent sur un fond lumineux par des teintes plus sombres.

La Sainte famille que l'on voit au Musée de Gand et qu'il exécuta en 1555, pendant son séjour en Italie, revèle l'influence des maîtres méridionaux [1]. On y observe une couleur chaude, un goût différent. De Vos était alors baigné dans les rayons d'un autre soleil : il eut été heureux qu'il n'en perdît pas si tôt le souvenir, qu'il ne préférât point des tons brillants, mais crus, aux tons dorés, brûlés, splendides et intenses de l'école vénitienne.

En même temps que les coloristes dont nous avons parlé dans ce volume, d'autres dessinateurs moins connus firent preuve de talent. Nous les avons omis pour deux motifs : le premier, c'est que nous rédigeons une histoire de la peinture et non pas un dictionnaire des peintres; les hommes d'élite, qui ont gouverné, modifié la marche de l'art et produit des œuvres supérieures, doivent seuls nous occuper. La seconde raison, c'est que presque tous les travaux de ces intelligences moins fortes ont cessé d'exister. On cite de l'un deux ou trois morceaux douteux, on ne connait pas un seul ouvrage de l'autre. Or, les artistes, dont tous les tableaux ont péri ou à peu près, sont des artistes morts pour l'humanité. Il ne reste d'eux que leur nom; c'est

[1] Il y a écrit son prénom en italien.

un mot vide, qui n'a plus de sens et ne peut faire naître l'intérêt. Si quelqu'un voulait s'occuper d'eux, les sèches notices de Descamps [1], les annales de

[1] Plusieurs de ces chapitres sont non-seulement inutiles, mais comiques; en voici des exemples.

JEAN DE WAEL.

De Wael, élève de François Franck, mérita de la considération dans son art : il était né à Anvers, où il mourut jeune. Il fut admis dans la compagnie des peintres de la même ville.

JACQUES DE GHEEST.

De Gheest, quoique grand peintre d'Anvers, n'a laissé de traces de son mérite que dans les poésies du célèbre Vondel, qui l'a comblé de louanges : mais quelques vers d'un poète illustre assurent de l'immortalité.

GÉRARD BARTELS.

Tout ce qu'on sait de Bartels, c'est qu'il finit sa vie malheureusement : une pierre d'une grosseur énorme écrasa ce peintre, qui fut très estimé dans son art.

AUGUSTIN BRUN ET JEAN HOLSMAN.

Ces deux peintres ont été estimés dans la ville de Cologne, lieu de leur naissance. C'en est assez pour être cités : on n'en sait d'ailleurs aucun détail.

FRÉDÉRICK BRENTEL ET JACQUES VAN DER HEYDEN.

Ils sont nés à Strasbourg : ils ont été considérés par plusieurs princes. *N'est-ce pas être sûr* qu'ils ont eu des talents ?

DAVID DE HAEN.

David de Haen, né à Rotterdam, voyagea longtemps en Italie, et resta à Rome. Il était bon peintre : on ne connait ni sa vie ni ses ouvrages.

Rathgeber et les textes hollandais lui suffiront. Je m'éloignerais de mon but, en remuant leur poussière inerte, dans leurs tombeaux délaissés.

L'incurie des hommes, la malice du temps, la brutalité des révolutions, l'ignorance qui a fait attribuer leurs ouvrages à des peintres plus fameux, toutes ces causes se sont réunies pour éteindre à jamais leur gloire. Les doctrines de Calvin, la rage insensée des Iconoclastes leur ont été principalement funestes. On tâcha de sauver les toiles les plus précieuses, comme le réclamait le bon sens, et l'on négligea les travaux secondaires. Ce fut le 14 du mois d'août 1566, que cette émeute fanatiqne prit naissance dans les villes de l'Artois et dans la Flandre occidentale, entre la Lys et les côtes de la mer [1]. Une troupe effrénée d'artisans, de bateliers et de campagnards, entrêmélés de filles publiques, de mendiants et de voleurs, au nombre de trois ou quatre cents [2], armés de massues, de haches, de marteaux, d'échelles et de cordes, un petit nombre même d'arquebuses et de poignards, se précipitent sur le chemin de Weckelgem, abbaye située entre Menin et Courtray. Ils renversent les portes, ils s'élancent avec des cris de joie dans l'église. Les tableaux sont arrachés des autels, souillés, mis en pièces; les statues, les bois sculptés, les dais, les tabernacles jonchent le sol de leurs débris; les vitraux tombent

[1] Strada, déc. 1ere, livre V. p. 235.

[2] Schiller dit trois cents, Wiersbitzki quatre cents.

comme une pluie de diamants; on mutile jusqu'aux figures des pierres sépulcrales et les vases précieux disparaissent dans les poches des cagous. A Belle, le pillage et les dévastations recommencent; toutes les églises, que la bande aperçoit de loin ou de près, subissent le même sort. Des flots de populace viennent la grossir : la canaille enchantée de ses exploits se dirige vers Ypres, qui renfermait alors un grand nombre de protestants. Elle y pénètre en plein jour, se rue sur la cathédrale, puis sur les autres paroisses et sur les monastères; elle éprouve un plaisir ignoble à détruire des merveilles dont la beauté l'humilie. Menin, Commines et Werwich sont à leur tour saccagées par les truands. La riche et splendide abbaye de Marquette devient leur proie. Le fangeux torrent s'écoule ensuite dans la direction de Lille: mais entre Lille et Douay, les sectaires sont vigoureusement chatiés. Robert de Longueval, seigneur de la Tour, et le sire de Villers-Lalleu, prévôts de Marchiennes, ayant rassemblé une troupe de paysans et de soldats, tombèrent sur ces frénétiques, et en massacrèrent la plus grande partie près de Seclin; le reste fut poussé dans la Scarpe, où ils se noyèrent.

Mais leur exemple trouva bientôt des imitateurs. Les calvinistes, qui se rassemblaient en plein air aux environs de Gand, assaillirent le 19 août le cloître des Augustins, y démolirent deux autels, puis ravagèrent toutes les églises, toutes les abbayes

de la banlieue jusqu'au 24 du même mois. Les échevins et les bourgmestre, effrayés de ces excès, convoquèrent les principaux habitants et jurèrent avec eux de défendre la ville contre les hérétiques. Mais le peuple ne fut pas de leur opinion, il approuva hautement les Iconoclastes. Les prêtres se hâtèrent en conséquence de porter leurs vases d'or et d'argent à la citadelle. Le commerce, les travaux furent suspendus; le Grand conseil interrompit lui-même ses séances; il avait fait promettre une somme à quiconque lui amènerait des prédicateurs schismatiques : on dédaigna ses offres. Tout le monde était dans l'attente d'un événement extraordinaire. Cette crainte augmenta l'audace des hérétiques : ils eurent l'effronterie d'envoyer des parlementaires au gouverneur de la ville, pour lui dire que leurs chefs leur avaient ordonné d'anéantir les images; que si on n'essayait point de leur résister, tout se passerait tranquillement; que dans le cas contraire, ils ne garderaient aucune mesure. Ils terminaient en demandant que les archers de la police vinssent présider à l'expédition, pour qu'elle eût lieu sans désordre. Le gouverneur s'étonna d'abord d'une si rare impudence, mais il crut devoir la faire servir à empêcher de plus grands malheurs : les suppôts de la justice régularisèrent donc et sanctionnèrent de leur présence le saccagement des édifices.

A Valenciennes, Audenarde, Renaix et Tournay, les insurgés commirent les mêmes actes de vanda-

lisme; la garnison de la dernière ville refusa de prendre les armes contr'eux. Les malandrins s'étant aperçus que l'on enfouissait les choses précieuses sous le pavé des églises, déplacèrent les dalles et bouleversèrent le terrain. Au milieu de l'opération, le corps d'Adolphe le parricide, autrefois duc de Gueldre, fut mis à nu : la tourbe insolente recula devant cette dépouille abhorrée.

Mais Anvers fut le lieu où les arts essuyèrent les plus grandes pertes. Le vingt du mois d'août, à la chute du jour, une foule d'hérétiques envahit la cathédrale, pendant le salut. On avait promené la veille l'image de la Vierge, puis, au lieu de la mettre dans la grande nef selon l'habitude, on l'avait placée dans le chœur : elle devint le but de la raillerie et des outrages. Une vieille marchande de cierges en fut tellement irritée qu'elle jeta de la cendre et des immondices à la tête des blasphémateurs. Aussitôt s'éleva un horrible tumulte, qui alla en augmentant avec le nombre des schismatiques. Ce bruit inquiéta la régence : le bourgmestre accourut, suivi d'une troupe de militaires et ordonna aux perturbateurs de quitter l'église; il fut obéi par quelques-uns, mais la majorité déclara qu'elle resterait et entendrait le salut. On leur répondit qu'on ne le chanterait pas. « Eh! bien nous le chanterons nous-mêmes! » s'écrièrent-ils. Le bourgmestre, voyant leurs dispositions, sortit de la cathédrale, dont il ferma toutes les portes, excepté une. Après

son départ, la foule entonna les psaumes prohibés de Clément Marot et se jeta en vociférant sur la statue de la Vierge, que percèrent maint poignard et maint couteau. On hurla ensuite : Vivent les Gueux! de manière à ébranler tous les fenêtres de l'église; puis l'on somma la statue de suivre cet exemple. Comme elle ne soufflait mot, bien entendu, un truand lui abattit la tête d'un coup de hache. Ce fut le signal du pillage et de la destruction. Les hérétiques s'élancent vers l'autel pour le démolir, fracassent l'orgue, brisent les tableaux, endommagent tout ce qui est à leur portée. Des voleurs, de la canaille et des filles publiques, attirés par le tintamarre, entrent dans l'église au moment où la nuit l'enveloppe de ses ombres. Ils allument les cierges, les torches que l'on peut trouver : ces lueurs singulières se projettent dans les sept nefs, le long des piliers, sous les hautes arcades. Les chants, les clameurs, les rires, le craquement des ais brisés, la chute des statues, le bruit des pas, les échos de la voûte forment un concert infernal. On disperse les hosties sur le sol et on les foule aux pieds, le vin de la messe est bu en l'honneur des gueux dans les vases de l'autel, l'huile sainte enduit les chaussures. Les courtisanes se mettent à danser comme des goules et des vampires, tandis que les refrains des matelots servent de musique. Du reste, l'accord le plus parfait; point de disputes ni de combats : Satan lui-même semblait présider à l'œuvre diabolique. Personne ne fut blessé :

jamais ordre si complet ne régna au milieu du désordre. Enfin, la voix solennelle de minuit gronda, comme une céleste admonition, dans la flèche, et roula majestueusement dans l'enceinte à moitié obscure ; l'œuvre de démence était achevée, soixante-dix autels jonchaient la poussière. Les tableaux seuls qu'on venait de détruire, vaudraient de nos jours plusieurs millions. Un grand nombre de manuscrits et de documents précieux pour l'histoire avaient disparu à jamais.

Cependant la rage des Iconoclastes n'était pas satisfaite. Ils sortent de la cathédrale et s'acheminent à la lueur des flambeaux vers les autres églises. Toutes les habitations restent fermées, restent muettes sur leur passage. Ils dévastent les succursales, pénètrent dans les maisons religieuses : les moines deviennent leur jouet, les nonnes effrayées servent à leurs plaisirs. Mais là encore, pas un meurtre n'a lieu; la populace fait preuve de bonté, sinon de décence. Quand le matin blanchit le sommet des habitations, vingt-deux monuments secondaires étaient ravagés. Dès que l'on ouvrit les portes de la ville, les schismatiques se précipitèrent dans la campagne : les églises rurales devinrent à leur tour l'objet de leurs profanations, et le couvent de St. Bernard fut traité comme une citadelle prise d'assaut. Pendant les trois nuits suivantes, ils continuèrent dans Anvers même leur besogne fatale, détruisant tout ce qui leur avait échappé.

On voudra peut-être savoir ce que faisaient les bourgeois : ils se tenaient sous les armes. Les catholiques, pensant que tous les réformés étaient d'accord, tremblaient à l'idée de leur nombre supérieur; les calvinistes prenaient l'émeute pour un piége qu'on leur tendait et observaient les orthodoxes, qu'ils croyaient sur le point de les assaillir. Leur frayeur mutuelle protégea la plèbe déchainée. Le 29 août néanmoins, les catholiques jugèrent qu'il fallait prendre des mesures : ils défendirent en conséquence tous les sermons hétérodoxes, tous les rassemblements des schismatiques dans les églises; on ordonna de restituer les objets volés, menaçant de la corde ceux qui dégraderaient les édifices publics. C'était montrer de l'énergie fort à propos : les monuments étaient vides depuis six jours et les spoliateurs avaient terminé leurs exploits!

Des hordes analogues troublèrent presque toutes les villes du Brabant : à Lierre et dans quelques autres, la régence eut le bon esprit d'enlever les ornements des temples. Bréda, Bois-le-Duc et Berg-op-Zoom souffrirent beaucoup de la rage des calvinistes. En cinq ou six jours, quatre cents édifices chrétiens furent livrés au pillage [1].

Middelbourg, Veere, Flessingue, toute l'île de Walcheren, toute la Zélande, Utrecht, Leyde, Amsterdam, La Haye, les provinces de Frise, de

[1] G. Brandts, Historie der Reformatie en andere kerkelyke geschiedenissen; Amsterdam 1677, tome 4, page 341.

Groningue, d'Overyssel, de Gueldre et la plupart des autres districts néerlandais subirent le même fléau. Dans la ville d'Arnemuiden, le bailli Jean Ypens ouvrit de sa propre main aux iconoclastes les portes des églises. A Utrecht, Jean de Renesse, sire de Wilp, leur fournit les instruments dont ils avaient besoin : d'autres seigneurs les encouragèrent et on prétend même qu'ils leur firent distribuer de l'argent. Les fanatiques de Leyde eurent aussi pour instigateurs de nobles personnages.

Les seules villes que les destructeurs épargnèrent, ou qui n'eurent à regretter que des pertes médiocres, furent Dordrecht, Harlem, Delft, Brielle, Gouda, Hoorn et Enkhuisen. L'Artois et le Hainault souffrirent peu, le Luxembourg et la province de Namur échappèrent au désastre [1]. L'historien ne peut que s'affliger en considérant ces espèces de folies, qui saisissent par moments les nations, qui les transportent de rage contre les plus innocentes des productions humaines. Changez de croyances, de doctrines politiques, métamorphosez le monde social, je ne demande pas mieux; mais de grâce, pauvres sots que vous êtes, respectez les œuvres du génie, ces créations de l'homme ajoutées à la création divine [2]. Sans les fureurs des iconoclastes, sans les

[1] Karel van Mander. — Schiller, *Histoire du soulèvement des Pays-Bas.* — Rathgeber, *Annales de la peinture néerlandaise.* — Wiersbitzki, *Der niederlandische Freiheitskrieg*, Leipsick 1841.

[2] Le seizième siècle vit briller trois femmes qui se distinguèrent surtout dans la miniature et dont les travaux furent naturellement

pillages des révolutionnaires français, la Belgique et la Hollande seraient un vaste musée, où cinquante mille tableaux appeleraient et enchanteraient le voyageur.

La nouvelle de ces profanations sacriléges mit Philippe II hors de lui; ayant assemblé son conseil, il y fut décidé qu'il se transporterait lui-même dans les Pays-Bas, pour sévir contre les hérétiques. Le prince n'ayant pu exécuter ce projet, ce fut le duc d'Albe qui vint châtier les rebelles: on connait cette lamentable histoire. L'esprit de haine, d'envie et de discorde, si funeste dans tous les temps à la Belgique, exerça de nouveau sa désastreuse influence. Au lieu de soutenir Guillaume de Nassau, la noblesse belge ne cherchait qu'à l'entraver; a rès

protégés contre les iconoclastes : il serait intéressant de faire des recherches spéciales à leur égard. Voici comment Guichardin en parle : « En la peinture encore se sont trouvées en ce pays des femmes excellentes; et surtout en œuvres menues et subtiles, presque jusques à surpasser la foi de ceux qui en ont ouï parler : desquelles nous en nommerons seulement trois : la première fut Suzanne, sœur de Lucas Hurembout, excellente ès œuvres menues; mais surtout fut-elle si parfaite à enluminer qu'Henri VIII du nom, roy d'Angleterre, l'attira avec grands dons et riche pension en son royaume, où elle a vescu longtemps, et favorie et caressée en court, et où enfin elle mourut et riche et honorée. La seconde estoit Claire Skeisers, natifve de Gand, excellente et à peindre et à enluminer; et laquelle vesquit jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans en virginité perpétuelle. La troisième estoit Anne, fille de maistre Segher, qui estoit médecin fameux, natif de Breda et citoyen d'Anvers : laquelle Anne ayant vescu vertueusement et dévotement, conservant aussi sa virginité, est décédée naguère. »

l'archiduc Matthias, elle appela le duc d'Alençon, espèce de dangereux écervelé, plein d'ambition et dépourvu de moyens. Les seigneurs des provinces wallonnes les soulevèrent contre les provinces flamandes, assemblèrent des bandes jalouses, qui, sous le nom de *Malcontents*, s'unirent aux Espagnols pour rançonner et tuer leurs frères de l'ouest, plus opulents, plus civilisés qu'eux. Bref, pendant que la Hollande s'affranchissait et se préparait un splendide avenir, la Belgique se ruinait et se perdait elle-même. Depuis lors, deux siècles et demi de malheur ne l'ont pas corrigée; en vain elle a souffert toutes les tortures, en vain des monarques sans intelligence ont tari les sources de sa gloire et de son bonheur, en vain elle a été foulée aux pieds par des nations brutales, les mêmes sentiments de division l'animent toujours.

Au milieu des infortunes dont l'accablait la domination étrangère, pendant que l'industrie et le commerce languissaient, que les soldats pillaient les villes et les hameaux, que les forêts mêmes et l'ombre de la nuit ne protégeaient pas contre leurs violences, un grand homme naissait loin de là, sous un autre ciel. En 1577, Rubens voyait le jour à Cologne; les bords du Rhin étaient les premiers paysages qui frappaient ses regards. Le plus fameux de tous les peintres belges se développait hors de sa patrie, et les souvenirs de son enfance l'attachaient à l'Allemagne. N'était-ce pas une sorte de pronostic?

La destinée des hommes supérieurs offre des coïncidences merveilleuses. N'était-ce pas un signe de l'avenir qui attendait son pays? N'était-ce pas un indice qu'après s'être tordus sur le chevalet de l'ignorante Espagne, les Belges devaient saigner sous le gourdin de la stupide Autriche?

TABLEAUX DE MARTIN DE VOS.

1. Vénus, Mars et l'Amour; tableau en partie allégorique, en partie épisodique. A Berlin.

2. Le baptême du Christ, volet. Au musée d'Anvers.

3. La décollation de St. Jean-Baptiste, volet. *Ibidem.*

4. Le baptême de Constantin, volet. Au musée d'Anvers.

5. Constantin faisant bâtir l'église de Ste. Sophie, volet. *Ibidem.*

6. Jésus-Christ ressuscité. A droite on voit St. George armé de pied en cap; à gauche, Ste. Marguerite; sur le devant St. Pierre et St. Paul, qui tiennent des livres. Au musée d'Anvers.

7. Le denier de César. *Ibidem.*

8. L'offrande de la veuve. *Ibidem.*

9. Les disciples du Christ trouvant dans un poisson de quoi payer le tribut. Au musée d'Anvers.

10. Le Sauveur confondant l'incrédulité de St. Thomas. *Ibidem.*

11. St. Luc faisant le portrait de la Vierge. *Ibidem.*

12. Deux petites grisailles représentant des actes de charité. *Ibidem.*

13. Tentation de St. Antoine. Au musée d'Anvers.

14. Elie éveillé par un ange, dessin original de l'année 1584 (cat. de Weigel, 2e part. p. 118, n° 3003).

15. David coupant la tête de Goliath; près d'eux, l'une et l'autre armées. Grande composition dessinée à la plume, avec de nombreuses figures. Autrefois dans le cabinet de M. Villenave. (Thoré, *Alliance des arts,* p. 40 n° 354.)

16. Jonas, lancé du haut d'un navire, tombe dans la gueule de la baleine. Ce panneau est signé : M. d. V. F. 1589 et peint des deux côtés. A Berlin.

17. L'Annonciation, aile gauche; on voit St. Matthieu dans le haut et St. Luc en bas. Dans la collection de M. Hausman, à Hanovre.

18. La Visitation, aile droite; on voit St. Marc dans le haut et St Jean dans le bas. Collection de M. Hausman, à Hanovre.

19. La naissance du Rédempteur. Autrefois dans l'église des Capucins, à Malines. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc.)

20. L'adoration des bergers, panneau central. Dans la collection de M. Hausman, à Hanovre.

21. L'Adoration des mages. Dans la galerie de Copenhague.

22. Même sujet. Dans la collection du prince Paul Esterhazy de Galantha, à Vienne.

23. La circoncision. Dessin original qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

24. Une Ste. Famille. Dans le musée de Gand. Elle ne peut être de l'année 1535, comme l'affirme le livret.

25. St. Jean dans le désert. (Catalogue d'un excellent cabinet de dessins, p. 209, n° 2903.)

26. Le baptême du Christ; dessin qui appartenait au prince de Ligne. (Voyez son catal. p. 235, n° 1.)

27. Les noces de Cana. Jadis dans la chapelle des marchands de vin, à Notre-Dame d'Anvers. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc.)

28. La multiplication des pains. Jadis sur l'autel des meuniers et des boulangers, dans la cathédrale d'Anvers. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc.)

29. Le bon samaritain, parabole tirée de l'évangile : cinq esquisses. Dans la collection du roi de Prusse.

30. La parabole de l'enfant prodigue, trois dessins. Dans la collection du Roi de Prusse.

31. La Cène. Autrefois dans la chapelle de la communion de l'église St. Grégoire, à Anvers. *Descamps*.

32. Même sujet. Autrefois dans la chapelle de la communion, de l'église St. Gomare, à Lierre *Descamps*.

33. Le couronnement d'épines. Autrefois dans l'église Notre-Dame, à Bruges. *Descamps.*

34. Jésus portant sa croix, dessin original. (Cat. de Weigel, 2e part. p. 118, n° 3002.)

35. Les soldats se disputant la tunique de Jésus. Dans la galerie de Copenhague.

36. Le crucifiement. Dans la galerie de Florence.

37. Le Christ sur la croix ; près de lui, la Vierge, Madeleine et St. Jean. A Vienne.

38. Descente de croix. Jadis dans l'église Notre-Dame, à Bruges.

39. La Résurrection; dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

40. Même sujet. Autrefois sur l'autel des tisserands, dans l'église Notre-Dame, à Anvers. *Descamps.*

41. Le Christ ressuscité se montrant à ses disciples sur les bords du lac de Tibériade. Surface d'un panneau peint des deux côtés en 1589. (Voyez le n° 16.) A Berlin.

42. Les pélerins d'Emmaüs. Sur l'autel de la communion, dans l'église Notre-Dame, à Anvers. *Descamps.*

43. Des anges en adoration, dessin original. (Catalogue d'un excellent cabinet de dessins, p. 210, n° 2927.)

44. Un ange qui tient un enfant et près duquel se trouvent deux femmes, dessin. (Catalogue du prince de Ligne p. 239, n° 8.)

45. Les quatre évangélistes, dessin. (Catalogue du prince de Ligne, p. 339, n° 9.)

46, Même sujet. Dans la collection du roi de Prusse.

47. St. Aloysius élevé sur le siége épiscopal. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

48. Episodes tirés de l'histoire de St. François d'Assise, sept dessins. (Catalogue du prince de Ligne, p. 236, n° 2 et suivans.)

49. Ste. Marguerite. Dans l'église de St. Martin, à Alost. (Descamps, *Voyage pittoresque,* etc.)

50. Un saint et un moine dans une barque. Collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

51. Episodes tirés de la vie du même saint. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

52. Un prêtre disant la messe. Autrefois dans la chapelle de la communion de l'église St. Grégoire, à Anvers. *Descamps.*

53. Portrait de l'artiste peint par lui-même. A Vienne.

54. Même sujet. A Florence.

55. Une femme jouant de la guitarre, au milieu d'un paysage. Dans la collection du roi de Prusse.

56. Un paysage, au milieu duquel un berger fait boire son troupeau et où des voyageurs cheminent; dessins. (Recueil des œuvres lithogr. vol. V, pl. LV, 1. Munich, 1816).

57. Portrait d'un homme agenouillé sur un prie-Dieu. Au musée de Bruxelles.

58. Tentation de St. Antoine. Dans l'église St. Jacques, à Anvers.

59. Le Baptême du Christ. Dans la même église.

60. Martyre de St. Jacques. Dans la même église.

61. Des saints adorant la Trinité. Dans la même église.

62. La naissance du Christ. Dans l'église St. Paul, à Anvers [1].

[1] Les catalogues que nous avons donnés jusqu'ici, pour tous les peintres antérieurs à la dévastation des églises par les iconoclastes, étaient de la dernière importance. Il fallait savoir combien de tableaux ont échappé aux furieux et à l'action du temps. Ce travail serait maintenant moins utile et occuperait une place trop étendue. L'énumération des ouvrages, qui ont illustré l'école d'Anvers, demanderait à elle seule un gros volume. Nous supprimerons donc ces listes désormais.

NOTES ET SUPPLÉMENTS.

SUPPLÉMENT AU DEUXIÈME VOLUME.

Rogier Van der Weyden, mal-à propos surnommé *Rogier de Bruges.*

L'élève le plus important de Van Eyck fut celui qu'on appelle Rogier de Bruges : Vasari, Karel Van Mander et Cyriaque d'Ancône l'ont ainsi baptisé fort mal à propos, égarant les auteurs qui ont suivi cette trompeuse indication. Il se nommait Rogier van der Weyden et était né, selon toute apparence, dans la capitale du Brabant : il avait signé lui-même son portrait : *Rogier de Bruxelles*. Vasari, Opmeer et Guichardin lui assignent d'ailleurs positivement ce lieu pour patrie, et les renseignements que nous allons donner confirment leur opinion. En 1401, époque vers laquelle ses yeux durent s'ouvrir à la lumière, la grande cité entreprenait son magnifique hôtel-de-ville; pendant que les assises montaient l'une sur l'autre, que la colonnade rangeait ses piliers gothiques et formait la courbe de ses ogives, que les tourelles se plaçaient à leur poste et que les balustrades bordaient les galeries, Van der Weyden, jetant les bases de sa gloire, construisait l'édifice de son propre mérite. Le développement de ses facultés et celui du palais communal semblaient

marcher de front : l'amour du beau emportait son âme dans le ciel mystique de l'art, tandis que la flèche dressait dans les airs son élégant chef-d'œuvre.

Van der Weyden habita une partie de sa jeunesse la triomphante cité de Bruges, comme l'appelle Guichardin. Il y fréquentait la demeure des Van Eyck, étudiait sous leurs yeux et cherchait à s'approprier leur manière. Considérant leur travail, écoutant leur parole sérieuse et ingénue, il augmentait chaque jour son trésor de science et d'habileté. Plus d'une fois sans doute il les accompagna hors de la ville, examinant ces plaines couvertes de lin aux fleurs d'azur, de pavots écarlates et de basses sapinières, qui rendent une faible harmonie, dès que le vent les agite. Les peintres brugeois ont dû se mettre sans cesse en rapport avec la nature. Ils en connaissent si bien tous les aspects, en expriment si bien la grâce et la magie, qu'on ne peut douter de leur amour fervent pour elle. L'artiste et le poète ont des goûts solitaires; les distractions communes, les plaisirs, les sentiments grossiers de la foule blessent leur âme délicate et chassent loin d'eux l'inspiration. Leur talent est comme une voix douce que le moindre bruit noie ou déroute. L'école de Bruges était éminemment poétique et s'adonnait au paysage : par affection comme par nécessité, elle chercha les spectacles rustiques et s'enivra des émanations pénétrantes qni sont, pour ainsi dire, l'âme de la campagne.

Le long séjour de Van der Weyden à Bruges lui fit peut-être donner le surnom qu'il a porté jusqu'à présent. Il s'y joignit un autre motif : la capitale de la Flandre ancienne représentait symboliquement les Pays-Bas, les étrangers ne connaissaient guère que cette ville et disaient qu'un homme était de Bruges pour exprimer qu'il était flamand[1]. C'est ainsi qu'on appelait Romains tous les habitants de l'Italie conquise par la république.

Grâce aux leçons des deux frères, Rogier se distingua bientôt et s'acquit une réputation flatteuse. La maison commune de Bruxelles grandissait toujours : quand les salles destinées aux magistrats furent bâties, on nomma Van der Weyden peintre de la ville et on le chargea de décorer le monument fraternel. Eu égard à sa renommée, on le paya mieux que les autres artistes. Le traitement annuel de ceux qui exerçaient une fonction publique, se composait alors d'une quantité plus ou moins grande d'étoffe, dans laquelle ils faisaient tailler leurs vêtements de cérémonie. Van der Weyden recevait chaque année un *tiers* de drap, terme qui désignait probablement un certain nombre d'aunes; les maîtres-ouvriers, dirigeant la maçonnerie, la menuiserie et les différents travaux, en recevaient un *quart*, c'est-à dire un nombre d'aunes moins considérable.

[1] Voyez la notice sur Rogier van der Weyden publiée par M. Alphonse Wauters, dans le *Messager des sciences historiques*, année 1846.

Ceux-ci portaient leur manteau sur l'épaule gauche, le peintre en couvrait son épaule droite. L'étoffe qu'on leur partageait sans distinction ne valait pas celle qu'on donnait aux magistrats, au changeur, à l'avocat, au pensionnaire, au médecin, au chirurgien, aux secrétaires et aux clercs ou greffiers de la ville [1]. Leurs professions, réclamant l'étude du latin, étaient jugées plus nobles, plus méritoires : les artistes figuraient parmi les manœuvres. Et de fait, il y a toujours un peu de l'ouvrier en eux, jusque dans leurs mœurs, leur esprit et leurs habitudes; la puissance du talent les élève et transforme, pour ainsi dire, leurs occupations, mais la plupart, n'ayant point reçu le baptême du génie, demeurent des hommes de métier, qui façonnent la pierre ou manipulent des couleurs.

Rogier se montra digne de la confiance des échevins. Il peignit pour la salle du conseil, maintenant appelée salle gothique, quatre toiles importantes. Les deux tableaux du milieu étaient immobiles : l'un représentait Herkenblad, qui, suivant la tradition, aurait été au onzième siècle, un amman ou juge de Bruxelles; il poignardait son fils coupable d'avoir déshonoré une jeune fille et donnait ainsi au monde un formidable exemple d'équité. Se soulevant sur son lit de douleur, il tenait d'une main les cheveux du criminel et de l'autre lui plongeait une épée dans

[1] Ordonnance de l'année 1440 environ, citée par M. Wauters.

le sein [1]. A côté, l'on voyait le même Herkenblad montrant à un évêque une hostie descendue miraculeusement du ciel : le prélat lui avait refusé la communion, parce qu'il ne voulait pas confesser la mort de son fils comme un assassinat. Les autres toiles étaient mobiles et peintes sur les deux faces, de sorte que l'ouvrage entier se fermait comme un triptyque. Le premier figurait Trajan qui sortait de Rome à la tête de son armée : une veuve l'arrêtait et lui demandait justice du meurtrier de son fils. L'empereur suspendait la marche de ses troupes, examinait l'affaire et condamnait le coupable. Sur le revers du tableau, on lui tranchait la tête. La seconde aile concernait le même prince. Le pape Grégoire le Grand, touché des vertus qu'il avait déployées pendant son long règne et qui étaient assurément dignes d'un chrétien, se prosternait devant l'autel de St. Pierre et demandait à Dieu la grâce de ce noble infidèle. Le Seigneur lui répondait, suivant l'inscription que portait la toile : « J'ai écouté ta demande, j'ai pardonné au payen Trajan, mais garde-toi de m'implorer encore pour un damné. » Le pape, dans sa joie, fit ouvrir le tombeau où le monarque dormait depuis quatre cent cinquante ans; il le trouva réduit en poussière, à l'exception de la langue, qui, n'ayant jamais prononcé que des paroles de justice, était encore intacte. Une des faces

[1] Wauters, *Messager des sciences historiques*, année 1841.

de l'aile représentait Grégoire VII en prières; l'autre face le montrait contemplant le cercueil de l'empereur [1].

Ces remarquables sujets, traités par un grand artiste, avaient pour but d'inspirer aux chefs de la bourgeoisie, qui tenaient conseil dans la salle où on avait déployé leurs éloquentes images, la haine de l'injustice et l'amour de l'équité. Les deux premières scènes étaient de nature à les émouvoir fortement : ce père au lit de mort, qui ne se repentait point d'avoir tué son fils et ne s'avouait nullement coupable, devait sans le moindre doute leur causer une vive impression. Le travail n'était pas au-dessous de l'idée : Albert Dürer admira ces ouvrages et en nomma l'auteur un grand peintre [2]. Le poète Lampsonius, pendant qu'il s'occupait des actes relatifs à la pacification de Gand (1577), ne pouvait en détourner ses yeux, et un jour il s'écria : « O maître Rogier, quel homme étiez-vous [3]! » Au dix-septième siècle, l'hôtel-de-ville les possédait encore, ainsi que l'attestent les relations des voyageurs [4]. Le bombardement de 1695 ayant incendié le palais communal, ils périrent vraisemblablement au milieu des flammes.

[1] Wauters.

[2] Ich hab gesehen zu Prüssel im Rathhaus, in der guldnen Kammer, die 4 gemalten *materien*, die der gross meister *Rudier* gemacht hat. *Reliquien von Albrecht Dürer*, page 88.

[3] Karel van Mander.

[4] Le P. Bergeron. *Itinéraire germanico-belgique.*

Selon le témoignage de Karel Van Mander, Rogier dessinait avec finesse et peignait d'une manière agréable, tantôt se servant de couleurs à l'huile, tantôt de couleurs à la gomme et au blanc d'œuf. On employait alors cette méthode pour historier de grandes toiles, que l'on suspendait en guise de tapisseries dans les appartements. On estimait beaucoup ce genre de travail qui exigeait une habileté peu commune, puisque, les proportions étant plus fortes, les erreurs de dessin et les autres maladresses frappaient plus vite, plus sûrement les yeux. Karel eut occasion de voir des tentures semblables, peintes par notre artiste, que l'on admirait et regardait comme très-précieuses[1]. Facius décrit deux tableaux de sa main qui étaient sur toile : quoique les anciens eussent déjà recouru à cette matière, Van der Weyden paraît être le premier qui en fit usage dans les Pays-Bas, pour les morceaux de chevalet. Un triptyque provenant de l'église Sainte-Colombe, à Cologne, et fixé aux murailles de la Pinacothèque, semble révéler l'habitude de la détrempe ; il expose l'Adoration des mages : la hardiesse du travail, les contours un peu durs, les nuances un peu ternes montrent l'influence d'un procédé où l'exécution doit être plus rapide, les couleurs moins fondues, les lignes plus accentuées que dans la peinture à l'huile.

Cependant les bourgeois de Bruxelles, voyant

[1] Karel Van Mander emploie la forme dubitative : *Ik meen gezien te hebben.*

que l'édifice de la grande place leur coûtait des sommes très-fortes, sentirent la nécessité de restreindre leurs dépenses et de faire des économies. On statua en 1436, qu'après la mort de *maître Rogier, peintre à gages de la ville*, celle-ci n'aurait plus d'artiste officiel[1]. Un acte postérieur de treize années constate son nom de famille : il s'appelait Van der Weyden et était qualifié de *portraiteur de la commune*. Il habitait alors près de la rue des Carrières, près de l'endroit où est publié ce livre, coïncidence poétique dont nous ne pouvons nous empêcher de dire un mot[2].

En 1450, année de jubilé, le disciple des Van Eyck était à Rome ; il contempla dans l'église St.-Jean-de-Latran une œuvre fort belle, qui retraçait l'histoire du patron de la basilique. Il demanda le nom de l'auteur ; quand on lui eut dit qu'elle était de Gentile da Fabriano, il le combla de louanges et l'éleva au-dessus de tous les maîtres italiens[3]. Avant cette époque, ses propres tableaux avaient déjà franchi les Alpes. Le pape Martin V, mort en 1431, possédait de lui un retable qu'il offrit au roi

[1] Item dat men na meester Rogiers doet, gheenen anderen scilder aennemen en sal. — *Het roodt statuet Boec*, aux archives de la ville, à Bruxelles.

[2] Achter s' Cantersteen, tusschen de goeden tertyd toebehoorende meester Rogieren van der Weyden, portrateur der stad van Brussel. 1449. *Archives de la cour censale de la châtellenie de Bruxelles*, reg. n° 1.

[3] Facius, *De viris illustribus*, p. 45.

de Castille, Don Juan II; ce triptyque eut de singulières destinées que nous raconterons plus bas. En 1449, Cyriaque d'Ancône avait admiré, chez le marquis Lionel d'Este, un Christ descendu de croix, peint par lui. Ses ouvrages ne devaient même pas être rares dans la péninsule italienne, car on imitait déjà sa manière, sans qu'il eût visité le pays et donné par sa présence un nouvel éclat à sa gloire. De ce nombre était un habile Siennois, qui s'appelait Angelo Parrasio : Cyriaque le vit chez le prince mentionné tout à l'heure, à la date que nous avons rapportée. Il coloria les neuf muses dans le palais Belfiore, près de Ferrare, en prenant pour modèle le style de Jean Van Eyck et de son disciple chéri [1]. Pendant son absence de la Belgique, Van der Weyden exécuta probablement quelques-unes des peintures que décrit Facius. Temps regrettable, où les artistes flamands n'allaient point en Italie demander des conseils et chercher des guides, mais recueillir des hommages et faire briller leur adresse! Lorsqu'ils en rapportaient quelques souvenirs, ce n'étaient point des pastiches, des habitudes serviles d'imitation; libres et fiers, ils ne voulaient de maîtresse que la nature et ne butinaient que dans son large empire.

Après le retour de Van der Weyden, le chevalier

[1] Colacci, *Antichita Picene,* t. XV, p. 143. — Lauzi, t. I, p. 464.

Pierre Bladelin le pria de lui peindre un tableau pour l'église de Middelbourg en Flandre. Il faut savoir que ce curieux personnage s'était mis dans la tête de bâtir une ville à lui tout seul, ou du moins avec l'aide de sa femme, qui partageait sa résolution. Membre d'une famille noble et puissante des environs de Furnes, il avait d'assez grandes richesses, mais n'occupait pas une de ces positions féodales, qui lui eussent assuré des droits étendus et facilité l'entreprise. Sa femme Marguerite appartenait à une illustre maison de Bruges, dont plusieurs individus avaient exercé de hautes fonctions dans l'Eglise et la magistrature, ou fait preuve d'habileté dans les tournois que donnaient les ducs de Bourgogne. En 1444, au moment où un calme profond augmentait le bien-être et favorisait l'industrie des Pays-Bas, pendant que les seigneurs déployaient leur luxe à la cour, se divertissaient aux jeux guerriers des passes d'armes, ou fondaient çà et là des couvents pour obtenir la rémission de leurs fautes, les deux époux Bladelin conçurent un projet qui devait éclipser tous les leurs et les environner d'une gloire plus durable que leur faste. Un citoyen de Bruges, Colard Fevers ou Lefèvre, qui était marié à la sœur de Pierre, possédait alors une ferme et des terres considérables, situées entre la ville autrefois maritime d'Ardemburg et la commune de Moerkerke. Il les avait achetées, depuis quatre ans, à l'abbaye de Middelbourg, en Zélande,

qui avait reçu l'autorisation de les aliéner, par un diplôme imprimé dans la collection de Miræus. Bladelin les acquit de son beau-frère, sollicita et obtint du bon duc Philippe la permission de réaliser son plan, et fit aussitôt les préparatifs nécessaires. Il décida que la commune future porterait le nom de Middelbourg, en souvenir de la maison religieuse qui avait longtemps possédé l'humide terrain, où s'élèveraient bientôt ses pignons gothiques et ses murs crénelés.

Ce n'était pas là certes un faible projet; bâtir sur un emplacement aussi peu favorable des courtines, des demeures, une église, une ville entière, cela exigeait une ferme résolution, de grands travaux et d'énormes dépenses. Mais le chevalier prit si bien ses mesures, que la cité fabuleuse se construisit comme par enchantement. Les maisons s'alignaient, les rues se formaient, les places se dessinaient, les murs d'enceinte montaient au milieu des airs, les fossés ouvraient leur lit de jour en jour plus profond, et le château du seigneur dominait tous les édifices naissants. L'église consacrée aux apôtres saint Pierre et saint Paul croissait avec rapidité, brodait ses fenêtres ogivales et dressait peu à peu vers les nuages ses pyramides transparentes. Middelbourg était d'avance érigée en fief par le duc de Bourgogne; Bladelin le pria de lui octroyer aussi une foire franche, qui durerait chaque année douze jours. Philippe écouta sa demande avec bienveil-

lance et ne la repoussa point, mais borna la durée de la foire à six jours. L'acte existe encore: il est daté du mois de mars 1464. Ainsi vingt ans de courage et de sacrifices avaient été nécessaires pour bâtir la nouvelle cité. Il paraît que l'on continua de travailler à l'église pendant six ans, chose peu étonnante quand on songe aux longs efforts, aux siècles de patience que réclamaient les cathédrales! Mais bien avant que les pieuses flèches eussent aiguisé leur pointe, le seigneur de Middelbourg avait cherché un artiste qui ornât le maître-autel. Les deux Van Eyck étaient morts, Rogier van der Weyden avait hérité de leur gloire; il le chargea de compléter le monument. L'habile maître peignit sur un seul panneau l'Adoration des bergers, les Mages remerciant Dieu d'être arrivés au but de leur expédition, guidés par l'étoile, et les trois anges qui annoncent à Abraham et à Sarah la naissance d'Isaac, aïeul lointain de Jésus-Christ. Parmi les personnages, on remarque le portrait du chevalier: sur l'arrière plan, on aperçoit le château et l'église de Middelbourg. Le travail ne manque pas de mérite et accroit l'intérêt que ce tableau doit exciter. L'abbé Andries, curé de la ville construite par Bladelin, le possédait encore en 1836 et l'avait fait restaurer. Le gouvernement belge n'aurait pas dû le laisser sortir du pays; bien mieux, il aurait dû l'acquérir, fût-ce au poids de l'or. Mais il ne s'en souciait guère: les étrangers en sentirent mieux

l'importance, et le roi de Prusse l'acheta pour le musée de Berlin, où il se trouve actuellement; il y témoigne de l'indifférence peu patriotique des Belges.

On sera peut-être bien aise de savoir que Bladelin mourut au mois d'avril 1472 et sa femme quatre ans plus tard, après avoir vu tous deux leur œuvre colossale entièrement finie. Pierre était devenu maître d'hôtel, conseiller de Philippe le Bon et trésorier de l'ordre de la Toison d'Or, récompense bien légitime de sa patiente opiniâtreté [1].

Notre artiste semble avoir eu toute sa vie ce qu'on appelle du bonheur, c'est-à-dire une suite de chances favorables, car l'existence de l'homme n'est qu'un jeu susceptible de mille combinaisons. Une princesse dont il avait fait le portrait, lui donna pour payement une dîme ou rente perpétuelle en grains.

On présume qu'avant d'aller dormir sous la pierre du tombeau, Rogier franchit une seconde fois les Alpes, comme s'il eût voulu emprunter au soleil italien la chaleur qui le fuyait. L'anonyme de Morelli assure qu'il a vu, en 1531, à Venise, chez un certain Zuani-Ram, Espagnol de naissance, un portrait signé : *Rugerio da Bruxelles* [2]. Il représentait

[1] Voyez un article de M. De Smet, dans le *Messager des sciences historiques*, année 1836.

[2] Morelli, Notizia d'opere di disegno della prima meta del secolo XVI, p. 81.

l'artiste peint par lui-même, et offrait la date de 1462. Pourquoi Van der Weyden aurait-il écrit son nom en italien, s'il avait alors habité sa patrie? Ne doit-on pas croire qu'il se trouvait dans la Péninsule, et aura fait usage de la langue qu'on parlait près de lui. Cette conjecture est d'autant plus vraisemblable que le morceau devait rester au milieu d'une population étrangère, à laquelle l'inscription avait pour but d'en signaler l'auteur et le sujet. On ne peut guère imaginer, ce me semble, une explication différente.

Mais il ne voulut pas mourir loin de son pays; étant revenu à Bruxelles, il y expira le 16 du mois de juin 1464. On l'enterra sous les voûtes de Ste. Gudule, comme on enterre un bon serviteur près de son maître; il reposait devant l'autel de Ste. Catherine, dans le pourtour du chœur, et une pierre bleue protégeait ses restes[1]. On grava sur sa tombe cette inscription funèbre :

Exanimis saxo recubas, Rogere, sub isto,
  Qui rerum formas pingere doctus eras.
Morte tua Bruxella dolet, quod in arte peritum
  Artificem similem non reperire timet.
Ars etiam mæret, tam viduata magistro,
  Cui par pingendi nullus in arte fuit.

« Sous cette pierre, Rogier, tu dors sans vie, toi

[1] Magister Rogerus Van der Wyden excellens pictor cum uxore, liggen voor Ste. Catelynen autaer, onder eenen blauwen steen. *Régistre des sépultures*, conservé à Ste. Gudule.

qui savais si bien retracer les formes des choses. Bruxelles pleure ta mort, craignant de ne point trouver un artiste pareil. La peinture s'afflige aussi, veuve d'un tel maître, que personne n'a jamais égalé[1]. »

La même année, le cinquième jour d'octobre, le prévôt du cloître de Coudenberg, à Bruxelles, reçut vingt *peeters* d'or pour acheter des rentes, à la condition de célébrer, lui et ses successeurs, l'anniversaire de feu maître Rogier Van der Weyden, peintre, et de sa veuve Elisabeth Goffaerts, quand elle serait décédée. La quittance existe encore dans les archives du royaume. Mais sa femme lui survécut longtemps : le 20 octobre 1477, elle constitua au profit de Henri Goffaerts, chanoine de Coudenberg et son parent selon toute vraisemblance, une rente de quatre florins du Rhin, qu'il devait prélever sur une rente plus forte due par la ville, à charge de réciter toutes les semaines, pour le défunt et pour la donatrice, une messe à l'autel de la Vierge, dans l'église du monastère[2]. Quand Elisabeth fut morte, on l'ensevelit près de son époux. Mais leur tombe a disparu ; il est probable qu'on la détruisit, lorsqu'on voulut embellir l'abside et qu'on y ajouta la laide chapelle du Saint-Sacrement. L'homme se prend

[1] Sweertius, Monumenta sepulcralia, p. 284. — Christyn, *Basilica bruxellensis*, t. I, p. 130. — Rombaud, *Bruxelles illustrée*, t. I, p. 152 et 336.

[2] Cartulaire des archives de Belgique, à Bruxelles.

par intervalles d'une sorte de haine contre le passé ; lui qui ne peut léguer au monde que des souvenirs et dont la poussière se confond bientôt avec l'argile maternelle, lui qui devrait agrandir son existence par la mémoire, il s'acharne sur les monuments, sur les vestiges de ses pères et semble vouloir tout précipiter dans le gouffre silencieux où le plonge la mort.

Rogier Van der Weyden paraît avoir été non-seulement un grand peintre, mais un noble cœur. Il donnait toujours aux malheureux et, avant de fermer les paupières pour son dernier sommeil, leur fit encore des largesses posthumes. Lampsonius rappelle ce trait de bonté dans ses vers : « Il n'est pas seulement glorieux pour toi, Rogier, d'avoir peint une foule de beaux ouvrages, *aussi bien que le permettait ton siècle*[1], ouvrages dignes encore d'être étudiés par les artistes de notre époque, les tableaux entr'autres qui maintiennent dans le sentier de la justice le tribunal de Bruxelles; mais ce qui ne te fait pas moins d'honneur, c'est d'avoir secouru le pauvre des produits de ton travail, de lui avoir légué sur ton lit de mort des ressources contre la faim; voilà un monument dont la splendeur bravera les âges[2]. » Prédiction poétique annulée

[1] M. Wauters n'a pas remarqué ce membre de phrase qui vient à l'appui de son opinion. Lampsonius désigne Rogier comme ayant vécu dans le siècle antérieur.

[2] Le texte latin se trouve dans Karel Van Mander.

par le grand destructeur! Il respecte aussi peu la vertu que le génie et mêle dans son affreux bissac la dépouille du juste à des restes criminels, le souvenir des actions magnanimes à la mémoire des forfaits; il porte un moment l'inutile fardeau, puis le jette sur sa route parmi les vases de l'éternel oubli. Quel citoyen de le capitale brabançonne connaît le legs et la générosité de Van der Weyden?

Sa femme lui donna un fils qui porta le nom de Goswin. Il alla peut-être habiter Anvers[1]. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il fut doyen de la confrérie de St. Luc pendant les années 1514 et 1530[2]. Il devait déjà se courber sous le poids des ans, lorsqu'il peignit dans l'année 1535, une mort de la Vierge, pour l'église abbatiale de Tongerloo. Cette peinture porte une inscription qui constate le fait. Le Musée de Bruxelles renferme onze tableaux de sa main. On n'en sait pas davantage sur sa biographie et sur ses œuvres; mais quoique très-bornés ces renseignements ont une grande valeur. Ils expliquent, en partie, la lourde méprise de Karel Van Mander. Le style de Goswin ressemblait beaucoup au style de son père, à en juger d'après les tableaux que possède le Musée de Bruxelles. La touche en est plus rude, l'exécution moins patiente et moins achevée,

[1] Dans le tableau du musée de Bruxelles qui figure la Circoncision, le bord d'une tapisserie offre ces mots : TE BRUSSELLE.

[2] Voyez le tableau des membres de la corporation, au musée d'Anvers.

mais quand on les regarde d'un peu loin, on les prendrait pour des œuvres supérieures. Les contours sont fortement dessinés, comme dans les productions de Rogier Van der Weyden, les couleurs dépourvues de finesse; mais l'ensemble a une riche tournure et ne manque pas d'harmonie. Karel, assez inattentif d'ordinaire, écrivant d'ailleurs de mémoire et sans avoir sous les yeux les tableaux des peintres qui l'occupent, aura confondu tous les renseignements. Il appliqua au premier peintre le nom de Rogier de Bruges, que lui donnent quelques auteurs; il baptisa le second Rogier Van der Weyden, séparant ainsi un même individu. Il ne savait à quelle époque étaient morts ni le père, ni le fils; si on voulait le croire, son prétendu Van der Weyden aurait cessé de vivre en 1529, et la suette ou maladie anglaise aurait mis fin à ses jours. Cette année est justement celle où expira Quinten Matsys, de l'affection contagieuse qui envahit alors les Pays-Bas. Or, dans son chapitre sur ce grand homme, Van Mander omet d'abord la date de son décès, parce qu'il l'ignore, puis l'ajoute à la fin de son livre, en guise de supplément. Ne doit-on pas penser qu'il aura fait une seconde méprise et attribué à l'un ce qui était vrai de l'autre? L'erreur étant désormais certaine, on peut l'expliquer de cette façon. Lui seul d'ailleurs l'a commise, lui seul a trompé tous les critiques et, son témoignage une fois annulé, la discussion n'est plus même abordable.

Vasari, Opmeer, Guichardin s'accordent pour nommer l'élève principal des Van Eyck *Rogier Van der Weyden*[1], et Cyriaque d'Ancône lui fait habiter Bruxelles. Albert Dürer ne cite point le Van der Weyden chimérique de l'auteur flamand ; les papiers de Marguerite d'Autriche, que j'ai compulsés moi-même, n'en font aucune mention ; ni Vasari ni Guichardin ne parlent de cet enfant des brouillards. Il faut bien le reconnaître : les deux Rogier sont identiques, et l'on doit éviter soigneusement la dénomination illusoire, qui a séduit les historiens, puis s'entr'ouvrant sous leur poids, comme une glace trop mince, les a précipités dans l'eau froide des bévues historiques.

Van der Weyden a pour nous un double intérêt ; d'une part, il fut le meilleur disciple de Jean Van

[1] « Secutus hos Rogerus Weidamus Bruxellensis, cujus tabulam sibi usque placentem Maria Hungariæ Regina precibus ac pretio comparavit Lovanii ab æedituis sacelli Dolorum B. Mariæ Virginis et transmisit in Hispaniam. » Opmerii Chronographus, tome I[er], p. 406. — Rugerius in Brussela post præclarum illum Brugensem picturæ decus, Joannem (Van Eyck), insignis nostri temporis pictor habetur. » Cyriaque d'Ancône, dans Colacci, *Antichità Picene*, tome 23, p. 143. — « A la réputation, renom et vertu de ces deux frères succéda Roger van der Weyden de Bruxelles : lequel, entr'autres œuvres, feit les quatre tableaux d'admirable facture sur le propos et exemple de faire justice ; lesquels on voit encore aujourd'huy au palais et maison commune de ville en la chambre des consultations. *Guichardin*. M. Wauters n'a pas cité ce passage qui corrobore son opinion. Pour le texte de Vasari, tout le monde peut le consulter.

Eyck; de l'autre, il forma le talent de Hemling. Vasari mentionne un *Ausse,* élève de Rogier; Guichardin l'appelle *Hausse* et Baldinucci *Ans di Bruges*. Dans le cabinet de Marguerite d'Autriche, on admirait un panneau de notre artiste, figurant le Sauveur mort, entre les bras de Notre-Dame, avec des volets de maître *Hans*. On croit que le peintre ainsi désigné est Jean ou plutôt Hans Hemling, comme on le nommait dans son pays. Fort habile lui-même, Rogier servit à unir deux grands hommes : il transmit au dessinateur-poète la torche lumineuse qu'il avait reçue de l'explorateur infatigable. Il mérite en conséquence toute notre attention.

La Belgique possède de lui une œuvre précieuse. Elle orne le musée d'Anvers et offre aux regards les sept sacrements [1]. Une église ogivale s'y déploie, claire, brillante et harmonieuse; on promène sa vue dans les nefs, comme dans une construction réelle. Le sentiment poétique dont elle est pénétrée nous éloigne des Van Eyck. On ne trouve plus ici leur gravité profonde; point de sévère demi-jour, point d'expression mélancolique. La lumière s'épanche à grands flots, la cathédrale semble gaie, suave et riante. Ni les formidables maximes, ni les pensées douloureuses, ni l'austère sagesse des chrétiens ne peuvent régner dans cet air diaphane et sous ces

[1] Passavant et Boisserée sont d'accord pour la lui attribuer.

voûtes éclatantes. L'orgue ne doit pas y déchaîner ses tempêtes, comme la voix d'un Dieu courroucé : le chant des jeunes filles, les douces litanies des monastères y montent seules vers le Rédempteur du genre humain, comme les fraîches notes de l'alouette au lever du soleil. Le génie tranquille et gracieux de Hemling parait déjà vivifier ce monument.

Les personnages ont le même caractère. Ce n'est pas l'énergie qui distingue les types des figures, mais une certaine mollesse. Les chairs sont roses et blanches, sans pâleur; les tons vigoureux, les nuances de brique, les ombres fortements accusées des Van Eyck ont disparu. Les têtes expriment l'affabilité, l'onction; des sentiments plus vifs, plus élégiaques y répandent une sorte de poésie intime : les tendresses chrétiennes se font jour de nouveau, comme dans les productions rhénanes. Jean et Hubert, ces glorieux penseurs, avaient peut-être des âmes trop robustes pour comprendre ce lyrisme. Ils observaient, jugeaient et imitaient. Leur but, les moyens d'y parvenir absorbaient toute leur intelligence. Les natures moins puissantes trouvent dans leur faiblesse même une source cachée de grâce et de pathétique. Elles deviennent la proie de leurs émotions, de leurs désirs, de leurs regrets et de leurs tristesses. Les esprits supérieurs ont quelquefois une grande similitude avec les plaines méridionales : un ardent soleil illumine et féconde les régions des tropiques, mais il dessèche la campagne et ne lui

laisse aucun voile, aucun mystère. Les pays moins brillants ont un charme spécial, comme les âmes plus faibles. La lumière s'y adoucit dans la brume, se colore sous les rameaux, se joue à travers les nuées, prend mille formes séduisantes. Là, on découvre des sites qui inspirent le recueillement et font naître une douce mélancolie. Des larmes y viennent au bord des paupières; elles tombent sur les fleurs, ainsi que des gouttes d'orage; l'oiseau solitaire les boit aux rayons de la lune et l'ivresse qu'il puise dans ce philtre magique donne à sa voix de plus touchants accords.

Le tableau est composé d'une façon étrange : une croix presque aussi haute que l'église se dresse dans l'église même, à la seconde travée de la nef. Jésus y subit les horreurs de la mort, et le sacrifice du Golgotha se renouvelle Le Fils de l'homme n'est pas sculpté, mais vivant d'un reste d'existence; il périt, comme autrefois, pour le salut des nations. Marie, Madeleine et Salomé sont à genoux au pied de l'instrument fatal; la première regarde le Christ avec douleur, l'autre se détourne pour essuyer ses larmes. Quant à la Vierge, elle n'a pu soutenir l'affreux spectacle; elle s'est évanouie dans les bras de Jean. Derrière ces groupes et derrière la croix, un prêtre officie à un autel adossé contre le jubé : il lève l'ostensoir qui renferme le signe emblématique de l'immolation divine. Le symbole se trouve ainsi rapproché du sacrifice par un audacieux mépris des

vraisemblances et de l'ordre chronologique. Sur l'autel, on aperçoit la statue de la Vierge tenant son fils et devant eux un ange véritable en adoration : St. Pierre, St. Paul et St. Jean occupent des consoles. Le peintre a encore ici mêlé avec une égale hardiesse le fictif et le réel. Trois compartiments forment ce tableau : sur celui du milieu, le plus étendu, est représentée l'eucharistie : à gauche se déploient le baptême, la confession et la confirmation; à droite, l'ordre, le mariage et l'extrême-onction. La fiancée est belle, quoique ses lèvres épaisses dévoilent son origine flamande. Au-dessus de chaque groupe se balance un ange, qui porte un phylactère, où on lit une inscription relative au sacrement figuré plus bas. Les tendances mystiques et allégoriques des Van Eyck se reproduisent ici dans toute leur force.

On attribue aussi à Van der Weyden un portrait de Philippe le Bon, qui orne le Musée d'Anvers. Il est peint sur un fond bleu, obscur dans le haut et blanchâtre vers le bas, selon la manière de Hemling. Le duc porte une robe garnie de fourrure; un bracelet éclatant, qui semble formé de plusieurs anneaux soudés l'un à l'autre, environne le poignet que l'on aperçoit. On dirait que le prince appuie ses mains sur un prie-Dieu recouvert d'une étoffe, où sont semées des fleurs de lys. Un écusson avec un lion noir pend à son côté. La figure, soigneusement peinte, est pleine d'une expression austère et pensive.

J'ai tout lieu de regarder comme de Van der Weyden un tableau qui orne une chapelle, dans l'église St. Sauveur, à Bruges. Il a pour motif la circoncision. L'auteur au lieu de représenter l'acte même, qui manque de noblesse et de poésie, a eu le bon goût de choisir le moment où on se prépare à l'accomplir. Parée de sa longue chevelure flottante et d'un léger voile, Marie est vraiment pleine de grâce : de ses deux mains, elle presse son enfant contre sa poitrine : sa douce figure exprime une inquiétude et une affliction maternelles ; on voit qu'elle redoute pour son fils l'opération qu'il va subir Mais elle contient son effroi et garde sa dignité. Jésus semble craindre aussi le fer du grand prêtre : il tend les bras vers son cou et veut s'attacher à elle. Le pontife porte sur ses deux mains la toile qui doit recevoir le Christ : sa tête n'est pas celle d'un vieillard : il a au contraire la jeunesse, l'expression paisible et candide d'un néophyte; l'onction respire sur ses traits. Hemling a dessiné peu de visages plus beaux. Près de Marie, on voit St. Joseph tenant la cage d'osier où frémissent les colombes. Derrière l'autel, deux nonnes prient avec une ardeur très bien rendue par leurs gestes. Autour d'eux brille une cathédrale en même temps gothique et romane, dont la porte ouverte laisse discerner au loin une maison et des champs fertiles. La couleur chaude et intense, le modelé très doux ne peuvent guère désigner que le maître de Hemling. Le parquet de bois est peint avec une

exactitude minutieuse. Les deux volets ont une moindre importance; il faut remarquer cependant que le ciel y est exécuté à la manière du grand Brugeois.

Une production du même artiste, que l'on a énumérée jusqu'à présent parmi les travaux de Hemling, enrichit le cabinet du roi de Hollande. C'est l'autel portatif de Charles-Quint. Un panneau central et deux volets le composent : le milieu offre aux regards la descente de croix. La Vierge porte le corps du Fils de l'homme sur ses genoux : elle le presse dans ses bras et s'incline vers son front, comme pour lui donner un funèbre baiser. Une vive douleur l'accable, des flots de larmes tombent de ses yeux. A sa droite, Joseph d'Arimathie, plein d'affliction comme elle, soutient la tête du Rédempteur avec un coin du linceul. A gauche, St. Jean plus ferme paraît vouloir les consoler. On aperçoit au loin derrière eux le Golgotha et la ville de Jérusalem.

Le volet gauche représente la Nativité : dans une chapelle, sous un dais magnifique, la Vierge est assise, vêtue d'une robe blanche et d'un manteau de même couleur. Son divin fils, posé sur ses genoux, semble heureux d'occuper cette douce place. L'éclat de la jeunesse et le sentiment de la maternité embellissent la figure de la noble israëlite. Près d'eux St. Joseph se livre au sommeil; ses traits portent l'empreinte de la fatigue et de la vieillesse.

Le Christ, victorieux de la mort, apparait à sa mère sur le second volet. Marie agenouillée devant un prie-Dieu, y dépose son livre d'heures; elle se tourne vers son fils, l'étonnement et la joie remplissent son âme, des pleurs d'émotion baignent ses joues. Le Christ lui montre ses plaies encore saignantes, mais une vie forte et majestueuse anime sa figure; il est drapé avec noblesse dans son manteau. Par une porte ouverte, au fond de la salle, la vue plonge dans le lointain : on y admire un paysage, où se trouve peinte la résurrection de l'homme-Dieu; un ange l'accompagne; trois soldats reposent sur l'herbe; à quelque distance, les saintes femmes se dirigent vers le tombeau.

Chaque scène est environnée d'un encadrement gothique, ayant la forme d'une porte ogivale : au bas, se dressent des statues; dans les voussoires sont figurées toutes les actions du Christ. L'opulence de ces morceaux d'architecture dépasse ce que l'imagination peut inventer de plus riche.

Le pape Martin V offrit ce triptyque au roi Don Juan, deuxième du nom, qui le mit dans son oratoire. Le prince le donna par la suite à la Chartreuse de Miraflores, située à une demi lieue de Burgos. Don Antonio Conca, ayant feuilleté les archives du monastère, y lut un passage latin que nous allons traduire :

« En 1445, le dit roi fit présent d'un oratoire très-précieux et très-pieux, contenant trois tableaux,

à savoir : la nativité de Jésus-Christ, sa descente de croix, que l'on appelle autrement sa cinquième angoisse, et son apparition à sa mère après sa résurrection. Cet oratoire avait été peint par maître *Rogel*, grand et célèbre artiste flamand. »

Charles-Quint l'emporta dans ses voyages : il erra comme la tente du monarque d'un bout de l'Europe à l'autre. C'était devant cette chapelle en miniature qu'il s'agenouillait durant ses expéditions, qu'il ouvrait son cœur au maître des rois, le priant de calmer ses chagrins, de dissiper ses inquiétudes. Albert Dürer eut occasion de l'admirer : « Pendant mon séjour à Bruges, dit-il, on me conduisit dans le palais de l'Empereur, qui est d'une extrême magnificence, et là je vis la chapelle peinte par Rogier [1]. » Après la mort de Charles-Quint, le triptyque fut rendu à la Chartreuse, où il demeura sans subir d'autres épreuves, jusqu'au moment de l'invasion française en Espagne. Le monastère fut détruit et le tableau allait périr dans les flammes, lorsque le général d'Armagnac le sauva. M Nieuwenhuys l'acheta de la famille d'Armagnac et le vendit par la suite au roi de Hollande. Le temps l'a traité avec une rare clémence : les panneaux sont encore enfermés dans leur boîte primitive; la serrure seule date de notre époque.

Ce triptyque a fait croire à certaines personnes

[1] En allemand *Rudiger. Reliquien Von Albrecht Durer seinen verehrern geweiht.*

que Rogier visita l'Espagne; mais c'est une hypothèse gratuite et sans fondement, car le texte ne parle que d'un travail portatif : « *Donavit pretiosissimum et devotum oratorium tres historias habens.* »

Le tableau de Rogier, avec des ailes de maître Hans (Jean Hemling), qu'on voyait au XVIe siècle dans le cabinet de Marguerite d'Autriche, devait être une imitation ou une reproduction de ce travail. Au milieu, le Christ mort reposait dans les bras de Notre-Dame. Le grand peintre se fit aider par son élève, en traitant une seconde fois ce sujet pour lequel il semble avoir eu un goût particulier[1].

Passavant a mis hors de doute l'authenticité d'un ouvrage qui orne la galerie Stædel, à Francfort sur le Mein. Voici comment il en parle : « Ce tableau, à fond doré, représente la Ste. Vierge, avec l'enfant Jésus, debout sous un dais richement orné, dont deux anges tiennent les rideaux. A gauche, on voit St. Jean-Baptiste, patron de Florence; à droite, St. Pierre avec St. Côme et St. Damien, patrons des Médicis. Le socle présente au spectateur trois écus; celui du milieu contient les armoiries de Florence, un lys rouge sur un fond blanc; on a gratté le blason qui enrichissait les autres, de manière que le panneau se trouve à nu. On y remarquait sans doute

[1] Le Glay, Maximilien Ier et Marguerite d'Autriche, p. 99 et suivantes.

les emblèmes des Médicis. Cette composition appartenait au professeur Rossini, de Pise. Les données de cet amateur prouvent qu'elle fut peinte par l'ordre de Pierre et de Jean de Médicis, personnages qui vécurent, le premier de 1416 à 1469, le second de 1429 à 1463 [1]. » Les têtes ont une noble douceur, un air grave et réfléchi dont l'œil est d'abord charmé. St. Pierre se livre à une profonde méditation et pourtant nulle raideur austère ne dépare ses traits, qui expriment la bienveillance. Un splendide manteau, drapé en lignes harmonieuses, lui prête une nouvelle majesté. Sur le devant de la scène foisonnent une multitude de plantes : on dirait un bocage en miniature, où les lys tiennent lieu de grands arbres, où les fleurs moins hautes remplaçent et simulent les futaies ordinaires. L'exécution n'est pas de première force; elle occupe le milieu entre la vigueur de Jean et la douceur de Hemling.

Selon Hotho, Van der Weyden aurait encore exécuté la représentation de la Cène et le martyre de St. Erasme, qui décorent l'église St. Pierre, à Louvain, et le martyre de St. Hippolyte, conservé dans l'église St. Sauveur à Bruges. Mais nous croyons qu'il se trompe. Il semble d'ailleurs n'avoir pas vu ces tableaux, ou les avoir examinés d'une manière

[1] *Le Messager des sciences et des arts*, année 1838, contient une gravure très-fidèle de ce tableau.

peu attentive. Les descriptions qu'il en trace fourmillent d'erreurs. Un autre ouvrage de la seconde moitié du xve siècle, offrant l'inscription : ***Sumus Rugerii manus***, pourrait être de Rogier, mais Passavant affirme qu'on y reconnaît la manière italienne. Il est suspendu au musée de Berlin et a d'ailleurs peu d'importance.

Une de ses meilleures productions courut le plus grand danger. Elle appartenait d'abord à l'église de Louvain, appelée *Notre-Dame hors de la ville*, bâtie en 1373. On y voyait la descente de croix : deux hommes montés sur des échelles ***dévalaient*** le corps du Dieu martyr dans un suaire; Joseph d'Arimathie et un autre personnage le recevaient dans un linceul. Marie Madeleine et Marie Salomé pleuraient amèrement, et la Vierge qui tombait en défaillance, était soutenue par St. Jean. Marie de Hongrie trouva cette peinture si belle, que pour l'obtenir, elle n'épargna ni l'or ni les prières. La fabrique se laissa toucher; elle la lui abandonna, mais après avoir chargé Coxie de la reproduire. Plus tard, elle fut expédiée en Espagne : une tempête assaillit le vaisseau qui la portait et le couvrit de ses lames mugissantes; on devait croire le tableau perdu. Mais, grâce à Dieu, on l'avait emballé soigneusement; le coffre où il reposait flotta sur les vagues, qui semblèrent en comprendre la mission et le respectèrent; il n'essuya que peu de dommages et la brise le poussa vers la grève. Il doit encore parer de ses vives nuances

le Musée de Madrid; M. Passavant affirme que l'original et une copie s'y trouvent rassemblés; le catalogue toutefois n'en dit rien.

Rogier ne suivit pas seulement son maître au pied des autels, dans les saintes extases de l'art religieux; il l'accompagna hors du temple et se délassa, comme lui, en peignant des motifs d'un autre caractère. On voyait à Gènes, selon le rapport de Facius, un tableau de sa main supérieurement exécuté : il montrait une femme nue, qui se baignait, ayant près d'elle un chien ; la sueur humectait sa figure, et deux jeunes gens la regardaient par une fente, le sourire à la bouche[1] Van der Weyden fit un grand nombre d'ouvrages, outre ceux que nous venons de mentionner; le temps les a presque tous détruits, ceux qui existent encore sont cités dans le catalogue.

NOTE SUR QUINTEN MATSYS.

Mon chapitre sur Quinten Matsys était imprimé, lorsqu'un habitant de Louvain, M. Edward van Even, publia une brochure où il revendique pour sa ville natale l'honneur d'avoir donné le jour à ce grand peintre et où il combat l'opinion de Fornen-

[2] « Les familiarités indécentes des deux sexes dans les bains et dans de semblables réunions, sources impures de licence, avaient banni toute pudeur. » Schiller, *Histoire du soulèvement des Pays-Bas*, d'après Commines.

bergh. Ses arguments sont dignes d'un examen sérieux ; aussi allons-nous les résumer.

Le premier auteur qui ait fait naître Matsys à Anvers, est François Fickaert, anversois lui-même : il prétendit que le peintre forgeron devait être un enfant de cette ville commerçante, puisqu'il y vécut et y décéda [1]. Un autre écrivain du même lieu, Alexandre Van Fornenbergh, seconda ses tentatives. Descamps adopta cette supposition et, depuis lors, elle a eu généralement cours.

Mais d'une autre part, Louis Guichardin, né à Florence en 1523, mort à Anvers en 1589, avance un fait contraire. Dans sa *Description des Pays-Bas*, dont la première édition parut en 1567, on lit cette phrase que nous avons déjà citée : « Quinten natif du même lieu de Louvain, grand maistre de faire de beaux images et figures : entre lesquels on voit un tableau où est représenté nostre Seigneur-Jésus-Christ, en l'église Nostre-Dame en ceste ville d'Anvers. » Plus loin, il dit encore : « Jean Quintin, fils de Quintin de Louvain allégué ci-dessus. »

Or, Guichardin était venu s'établir à Anvers vingt-six années seulement après la mort de Quinten Matsys : il était contemporain de Jean et le connaissait, selon toute probabilité; il dut aussi se trouver en rela-

[1] F. Fickaert, *Metamorphosis ofte wonderbare verhanderingh ende leven van den vermaerden M. Quinten Matsys*; Anvers 1648, in-quarto.

tion avec le fils de Jean, qui exerçait l'art du graveur et se nommait Cornélis. Guichardin eut-il osé publier sous leurs yeux six éditions d'un livre, où l'on aurait mal indiqué la patrie de leur père, sans corriger cette erreur dans une des éditions?

Pierre Opmeer, né à Amsterdam en 1526, mort à Delft en 1595, partage l'avis de Guichardin. Dans son *Opus chronologicum orbis universi*, publié après sa mort par le chanoine Laurent Beyerlinck, d'Anvers, on lit au-dessous du portrait de Matsys, gravé d'après une médaille frappée en 1496, l'inscription suivante : « Quintinus Lovanien. pict. Excellebat in arte pictoria Quintus lovaniensis. » Cette épithète que lui donnent les deux auteurs prouve qu'on l'appelait généralement Quintin de Louvain, à cause du lieu de sa naissance.

Pendant la période où il vécut, un nommé Josse Metsys ou Matsys exerçait à Louvain les fonctions de serrurier, d'horloger de la ville et d'architecte. Les comptes de la municipalité en font mention de 1469 à 1530. Il occupait avec sa femme P. Van Pulle une maison située dans la rue du Château-César, aujourd'hui rue de Malines. Il exécuta le modèle des flèches qui devaient orner la cathédrale, modèle que l'on admire encore à l'hôtel-de-ville. Ce travail lui mérita une pension viagère de douze sous par semaine, comme le prouvent les registres. Il mourut en mai 1530, une année après Quinten.

Ce Josse était-il son père ou son frère? C'est là

une question insoluble pour le moment. Son nom, son état de serrurier, viennent toutefois à l'appui de l'assertion émise par Guichardin. Ce sont deux circonstances importantes.

Fornenbergh cite, et nous avons cité d'après son texte, plusieurs ouvrages de serrurerie exécutés à Louvain et aux environs par Quinten Matsys : n'est-ce pas une nouvelle présomption en faveur de la cité brabançonne qui le réclame? Il était naturel qu'il donnât des preuves de son adresse sur le territoire de sa ville natale.

Voilà quels arguments formule M. Edward van Even et l'on ne peut nier qu'ils offrent une grande vraisemblance. Mais d'une autre part, il est aussi probable que Matsys se fixa très-jeune à Anvers, où le négoce des Pays-Bas venait alors se concentrer.

FIN DU TOME TROISIÈME.

ERRATA.

Page	55,	ligne 13,	*au lieu de :*	lesquelle, *lisez :* lesquelles.
—	97,	— 15,	—	groupe, *lisez :* groupes.
—	108,	— 28,	—	figurées, *lisez :* figurés.
—	111,	— 7,	—	tâche, *lisez :* tache.
—	112,	— 14,	—	des gros blocs, *lisez :* de gros blocs.
—	169,	— 9,	—	le lieu du trafic, *lisez :* de trafic.
—	187,	— 27,	—	semblable à vous, *lisez :* semblable à toi.
—	190,	— 21 et 22,	—	triytyque, *lisez :* triptyque.
—	248,	— 19,	—	pluseurs, *lisez :* plusieurs.
—	253,	— 18,	—	avaient, *lisez :* avait.
—	256,	— 16,	—	habelité, *lisez :* habileté.
—	280,	— 21,	—	ravaux, *lisez :* travaux.
—	286,	— 9,	—	diffrentes, *lisez :* différentes.
—	287,	— 14,	—	changait, *lisez :* changeait.
—	311,	— 6,	—	inflence, *lisez :* influenee.

TABLE.

Pages.

CHAPITRE Ier. — Naissance de Charles-Quint dans la ville de Gand. — Etat des Pays-Bas : prospérité d'Anvers, de Malines et de Bruxelles. — Corporation de St. Luc, à Anvers. — Biographie de Quinten Matsys : description de sa manière et de ses tableaux. 3

CHAPITRE II. — Jean Gossart, dit de Maubeuge. — Sa biographie, sa manière et ses tableaux. — Rogier de Bruges et Rogier van der Weyden sont-ils un seul et même individu. — Catalogue des peintures de Jean Gossart. . . . 78

CHAPITRE III. — Bernard van Orley. — Naissance de Bernard van Orley. — Il visite l'Italie. — Amitié qui l'unit à Raphaël. — Marguerite d'Autriche le nomme peintre de la cour. — Marie de Hongrie le continue dans ses fonctions. — Il forme le talent de Michel van Coxie. — Sa manière, ses tableaux. 78

CHAPITRE IV. — Lucas de Leyde. — Biographie. — Précocité de ses dispositions. — Il est à la fois peintre, graveur et verrier. — Lutte courtoise entre lui et Albert Dürer. — Les artistes belges l'empoisonnent. — Sa manière, ses tableaux. 105

CHAPITRE V. — Réflexions sur le paysage. — Biographie de Patenier. — Sa manière. — Destruction presque générale de ses tableaux. — Henri *à la houpe*, en flamand : *met de bles*. — Voyage d'Albert Dürer dans les Pays-Bas. — Catalogue. 138

Pages.

CHAPITRE VI. — Jean Schoreel. — Prospérité croissante de la Hollande au XVIe siècle. — Jean Schoreel naît dans un village. — Sa biographie. — Sa manière, ses tableaux. 165

CHAPITRE VII. — Martin van Veen, dit Heemskerk. — Il nait dans le hameau de ce nom. — Après avoir abandonné la maison paternelle, il entre chez le peintre Jean Lucas. — Il change sa manière. — Son voyage en Italie. — Sa timidité. — Il meurt fort vieux. — Son style, ses tableaux. 204

CHAPITRE VIII. — Michel van Coxie nait à Malines. — Il va étudier en Italie. — Son mariage avec Ida van Hasselt. — Il revient se fixer dans sa ville natale. — Succès qu'il obtient. — Sa prudence au milieu des troubles religieux. — Il meurt dans un âge fort avancé. — Tableaux de sa main qui restent en Belgique. — Caractères de son style. 240

CHAPITRE IX. — Lambert Lombard, né de parents pauvres, étudie les ouvrages des anciens dans des traductions. — Il cultive la peinture et l'architecture. — Le cardinal Pole l'emmène en Italie. — Son retour à Liége. — Détails sur sa vie et ses doctrines. — Il meurt dans la misère. — Tableaux qui restent de lui. . . 271

CHAPITRE X. — François de Vriend, dit *Frans Floris*, nait à Anvers et apprend d'abord la sculpture. — Il devient élève de Lambert Lombard. — Son voyage en Italie. — Succès qu'il obtient au retour. — Il vit dans l'intimité des princes et des grands seigneurs. — Ses colossales débauches. — Il forme de nombreux élèves. — Sa manière, ses tableaux. 297

CHAPITRE XI. — Pierre Breughel, né en Hollande, étudie dans l'atelier de Pierre Koek, d'Alost, mais se forme surtout d'après les ouvrages de Jérôme

Pages.

Bosch. — Il visite l'Italie. — Sa manière, ses tableaux. — Détails sur la vie et les ouvrages de Pierre Pourbus. — Il suit la vieille méthode brugeoise et meurt dans un âge avancé. — La famille Claeyssens. 327

CHAPITRE XII. — Martin de Vos naît à Anvers d'un père hollandais. — Il entre dans l'atelier de Frans Floris, puis visite l'Italie. — Son affection pour le Tintoret. — Succès qu'il obtient à son retour. — Il meurt en 1603. — Sa manière, ses tableaux. — Ravages des Iconoclastes. — Dissensions et asservissement de la Belgique. 364

Notes et suppléments. — Rogier van der Weyden, mal à propos surnommé Rogier de Bruges. — Sa biographie, sa manière, ses ouvrages. — Note sur Quinten Matsys. 390

FIN DE LA TABLE DU TROISIÈME VOLUME.

L'HISTOIRE DE LA PEINTURE FLAMANDE ET HOLLANDAISE
FORMERA 4 VOLUMES IN-8°.

EN VENTE CHEZ LE MÊME ÉDITEUR:

ÉTUDES SUR L'ALLEMAGNE,

RENFERMANT UNE HISTOIRE DE LA PEINTURE ALLEMANDE,

Par Alfred Michiels;

SECONDE ÉDITION, REVUE, CORRIGÉE ET AUGMENTÉE.

2 BEAUX VOLUMES IN-8°.

SOUVENIRS D'ANGLETERRE,

Par le Même;

TROISIÈME ÉDITION REVUE ET CORRIGÉE.

1 FORT VOLUME IN-8°.

LES PEINTRES BRUGEOIS,

Par le Même;

1 VOLUME IN-18.

SOUS PRESSE:

HISTOIRE DES IDÉES LITTÉRAIRES EN FRANCE

AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

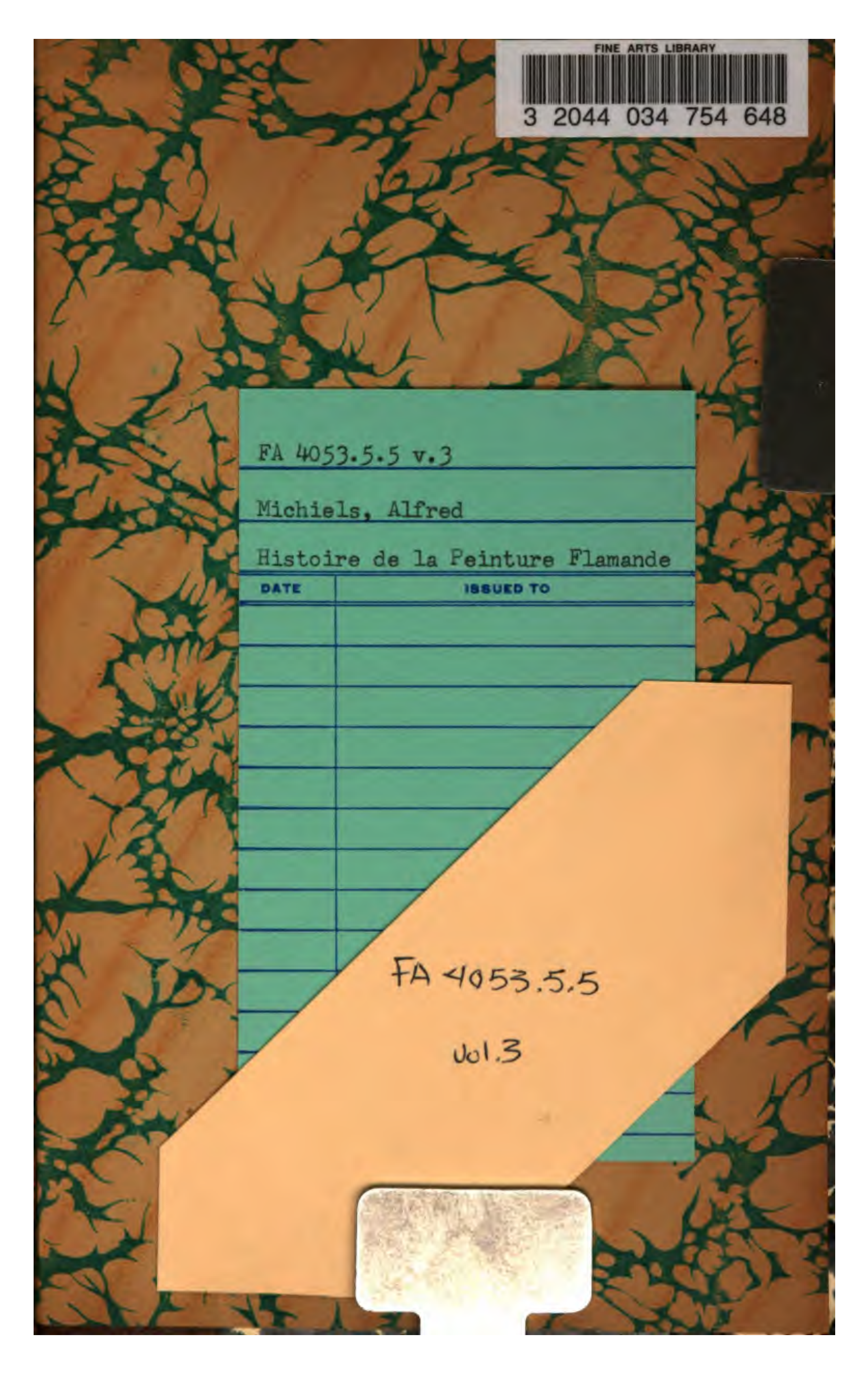
ET DE LEURS ORIGINES DANS LES SIÈCLES ANTÉRIEURS;

Par le Même;

TROISIÈME ÉDITION, REVUE, CORRIGÉE ET AUGMENTÉE DE PLUSIEURS CHAPITRES.

2 beaux volumes in-8°.





FINE ARTS LIBRARY
3 2044 034 754 648
FA 4053.5.5 v.3
Michiels, Alfred
Histoire de la Peinture Flamande
DATE
ISSUED TO
FA 4053.5.5
Vol.3